

**Neue Noten unter einem neuen Himmel:  
Die in Brasilien eingewanderten deutschsprachigen Komponisten und deren  
Einfluss auf die brasilianische Musik**

DISSERTATION

Zur Erlangung des akademischen Grades  
doctor philosophiae (Dr. phil.)

*der Philosophisch-Sozialwissenschaftlichen Fakultät  
der Universität Augsburg*

**vorgelegt von  
Jean Marco Arendt Goldenbaum**

Augsburg, 2012

**Erstgutachter: Prof. Dr. Johannes Hoyer**

**Zweitgutachter: PD. Dr. Erich Tremmel**

**Tag der mündlichen Prüfung: 18.07.2013**

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
A. Textteil	
I. Einleitung	6
II. Geschichte Brasiliens unter besonderer Berücksichtigung seiner Musikgeschichte	10
III. Brasiliens musikalische Folklore und ihre wichtigsten Merkmale	15
IV. Emigration und Exil im 20. Jahrhundert: ein Überblick	26
V. Deutschsprachige Komponisten-Emigranten in Brasilien	
Einführung zu den Fallbeispielen	29
1. Martin Braunwieser (1901-1991): „Das populäre Lied ist der Spiegel eines Volkes.“	30
2. Hans-Joachim Koelreutter (1915-2005): „Ideen sind stärker als Vorurteile.“	67
3. Ernst Widmer (1927-1990): „Eklektizismus als ‚Stil‘ einer synkretistischen Zeit!“	134
4. Anton Walter Smetak (1913-1984): „Ich glaube, dass nur der Wahnsinn den Menschen retten kann, der heilige Wahnsinn!“	194
5. Bruno Kiefer (1923-1987): „Ich glaube, dass die Problematik der Kunst nie so komplex war, wie in unserem 20. Jahrhundert.“	235
VI. Zusammenfassung: Komponieren im Exil	271
B. Anhänge	287
C. Literaturverzeichnis	306

## Vorwort

In Brasilien gibt es drei interessante populäre Redewendungen in der portugiesischen Sprache, die sehr gut wiedergeben, wie die Musik, der Tanz, die Kunst in der Realität des brasilianischen Volks gegenwärtig sind. Sehen wir sie uns an: Wenn ein Mann an einer Frau interessiert ist und zu ihr geht, mit der Absicht, ihr den Hof zu machen, sagt man, dass er diese Frau "singt". Klar ist, dass es sich nicht darum handelt, *für* die Frau zu singen, sondern dass er *die* Frau selbst singt, als wäre sie selbst die Musik, die Noten, der Klang.

Zweitens: wenn in einer schwierigen Situation sich jemand schaden zufügt, sagt man, dass diese Person "getanzt hat". Der Ursprung dieses Ausdrucks ist umstritten, aber es gibt eine interessante Version: man glaubt, dass er aus der langen und unglücklichen Sklavenzeit in Brasilien her stammt, wo die Sklaven, wenn sie nach mühevollen Stunden anstrengender Arbeit während des Tages abends zum Ausruhen frei gelassen wurden, sich im Kreis zusammensetzten, sangen, spielten und tanzten, um ihre Schmerzen zu vergessen und Zerstreuung und Trost in ihrem so schweren Leben suchten. So sagt man bis heute, eine Parallele zu Schwierigkeiten der Sklaven ziehend, wenn jemand in Schwierigkeiten gewesen ist, dass er "getanzt hat".

Und der dritte Ausdruck wird in der Kindheit benutzt. Wenn ein Kind etwas tut, was die Eltern oder Lehrer oder einen anderen Erwachsenen verstimmt, sagt man, dass das Kind "Kunst gemacht hat". In diesem Ausdruck liegt die Kunst im Falschen, in der Überschreiten.

Diese Ausdrücke sind nur idiomatische Redewendungen der Brasilianer, aber sie zeigen den musikalischen Kern, der darin ist. Die vorliegende Arbeit



widmet sich ganz der Erklärung der Evolution, der Verwandlung und des Reifeprozesses der brasilianischen Musikszene durch eine so mächtige Kraft: dem kulturellen Austausch. Ist es möglich, dass ein paar Männer allein mit der Kunst eine brasilianische Gesellschaft revolutionieren? Ja, es ist möglich und geschah im 20. Jahrhundert in Brasilien. Brasilien barg schon immer den Kern der musikalischen Schöpfung, aber bedurfte (und bedarf noch) der Entwicklung bezüglich Kunst- und Musikerziehung und eines sozialen Konzeptes, um sich selbst wertschätzen und der Welt seinen Reichtum zeigen zu können.

Als Martin Braunwieser (1901-1991), Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), Ernst Widmer (1927-1990), Walter Smetak (1913-1984) und Bruno Kiefer (1923-1987) aus den deutschsprachigen Ländern brasilianischen Boden betrat, wussten sie nicht, dass dieses Land mit großem musikalischen Potenzial sie so sehr benötigte, um neue Schritte in Richtung neuer Horizonte zu gehen. Aus unterschiedlichen Gründen kamen sie vom alten zum neuen Kontinent, um die Landesmusik aufzuwerten, wo die Frau das Lied ist, Schwierigkeiten einen Tanz hervorbringen und die Überschreitung eines Kindes Kunst ist.

\* \* \*

## **A. Textteil**

### **I. Einleitung**

Im Allgemeinen spielen die Einwanderer eine sehr wichtige Rolle in der Weltgeschichte. Durch sie werden Kulturen bereichert und Grenzen überschritten. Völker erweitern ihre Horizonte und erfassen besser die Welt, in der sie leben. Deshalb ist es äußerst wichtig, das Leben und die Werke dieser Menschen zu untersuchen, damit ihr Wirken nicht vergessen wird.

Die Entwicklung Brasiliens wurde maßgeblich durch die Vermischung verschiedenster Ethnien und Kulturen bestimmt. Deshalb ist die hier vorgegebene Erhebung aus zweierlei Perspektiven wichtig. Einerseits um das Land Brasilien und seine Kultur begreifen zu können, andererseits, um es den europäischen Ländern zu ermöglichen, das Leben und die Werke ihrer unter einem anderen Himmel aufgewachsenen Söhne besser kennen zu lernen.

Das hiermit vorgeschlagene Forschungsthema hat zum Ziel, das Leben und die Werke der in Brasilien eingewanderten deutschsprachigen Komponisten und den von ihnen ausgeübten Einfluss auf die brasilianische Musik zu ergründen. Dafür wurden fünf Komponisten von großer Bedeutung in der brasilianischen Musikszene des XX. Jahrhunderts ausgewählt, und der von ihnen geleistete Beitrag zur Vielschichtigkeit der brasilianischen Musik dargestellt:

- **Martin Braunwieser**

(Salzburg, Österreich, 1901 – São Paulo, Brasilien, 1991)

- **Hans-Joachim Koellreutter**

(Freiburg, Deutschland, 1915 – São Paulo, Brasilien, 2005)

- **Ernst Widmer**

(Aarau, Schweiz, 1927 – Aarau, Schweiz, 1990)

- **Anton Walter Smetak**

(Zürich, Schweiz, 1913 – Salvador, Brasilien, 1984)

- **Bruno Kiefer**

(Baden-Baden, Deutschland, 1923 – Porto Alegre, Brasilien, 1987)

Die Punkte, auf die eingegangen wurde, sind folgende: Die Umsetzung ihrer in Europa erhaltenen musikalischen Schulung in ihrer Schöpfung und in ihrer Tätigkeit als Musikerzieher, die kulturelle Diskrepanz zwischen den weniger entwickelten und den stärker entwickelten Ländern, das Überbringen der modernen Musik nach Brasilien und die entsprechende Wertung aus nationaler sowie deutscher Sicht.

Die Methoden waren: Durchforstung der gesamten verfügbaren Werke sowohl über die ausgewählten Komponisten und als auch über die brasilianischen und europäischen musikalischen Szenarien der entsprechenden Zeit; persönliches Gespräch mit Musikern und Musikwissenschaftlern in Brasilien, die eine Verbindung mit und zu den für die Arbeit ausgewählten Komponisten haben; Datenerhebung über die musikalische Schulung der Komponisten in Europa, die selten in Brasilien vorliegen; Durchsicht aller Veröffentlichungen von Musikologen und deutschen Kritikern über die brasilianische Musik der entsprechenden Zeit und von sonstigen Referenzen über die ausgewählten Kompositoren.

\* \* \*

Es ist grundlegend aufzuklären, dass das folgende Dissertation aus einem der ersten Versuche besteht, das Leben und das Werk dieser deutschsprachigen Komponisten ans Licht zu bringen, deren Wichtigkeit für die brasilianische Musik und Gesellschaft riesig ist. Allerdings ist die Missachtung in Bezug auf die kulturellen Figuren und Ereignisse Brasiliens leider ein Charakteristikum der Gesellschaft dieses Landes. Deswegen besteht ein grosser Teil der Informationen dieser Arbeit aus mündlicher Überlieferung. Viele Geschichten von Leuten die Kontakt mit den Komponisten und seine Projekte hatten, wurden mir erzählt.

Die Abwesenheit von Literatur über dieses Thema ist die derzeitige Realität und durch diese Dissertation hoffen wir zu der Entwicklung der Musikwissenschaft Brasiliens und Deutschlands, sowie auch das Gedächtnis diese wichtigen Figuren der Geschichte der Musik zu erfüllen.

Es muss allerdings das Bemühen von einigen brasilianischen Musikwissenschaftlern beleuchtet werden, die vor dieser Dissertation sich dem Leben und dem Werk dieser Komponisten widmeten:

**Über Martin Braunwieser:** die Produktion von Prof. Dr. Alexandre Bispo<sup>1</sup> und Prof. Dr. Álvaro Carlini<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> BISPO, A. A. . *Martin Braunwieser – Espiritualismo, nova objetividade, humanismo clássico e as tradições do oriente e do ocidente na pedagogia e na criação artística: contribuição ao estudo da influência austríaca e alemã na música do Brasil no século XX*. Alemanha, Köln, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae; Institut für Hymnologische und Musikethnologische Studien, 1991. 329p. [Musices aptatio: Liber Annuarius]. - BISPO, A. A. . *Martin Braunwieser. Beziehungen zwischen Salzburg und Brasilien*. Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, v. 134, p. 615-623, 1992.

<sup>2</sup> CARLINI, Á. . *A viagem na viagem maestro Martin Braunwieser na missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) - diário e correspondências à família*. Dissertação.

**Über Hans-Joachim Koellreutter:** die Produktion von Prof. Dr. Carlos Kater<sup>3</sup> und Prof. Dr. Teca Alencar de Brito<sup>4</sup>.

**Über Ernst Widmer:** die Produktion von Prof. Dr. Paulo Costa Lima<sup>5</sup> und Prof. Dr. Ilza Nogueira<sup>6</sup>.

**Über Anton Walter Smetak:** das Projekt *Smetak Imprevisto* der Institution *Casa Redonda*<sup>7</sup>.

**Über Bruno Kiefer:** die Produktion der Professoren der *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* („Universität von Rio Grande do Sul“), Prof. Dr. Cristina Gerling, Prof. Dr. Celso Chaves, Prof. Dr. Fernando Mattos, Prof. Dr. Jaime Correa und Prof. Dr. Nidia Kiefer<sup>8</sup>

\* \* \*

---

Universidade de São Paulo. São Paulo. 2000. - CARLINI, A. . *Martin Braunwieser na viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938): diário e cartas*. Revista de História (USP), Universidade de São Paulo, n. 138, p. 107-116, 1998. - CARLINI, A. . *60 anos da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938-1998): Conversas com Martin Braunwieser*. In: II Simpósio Latino-Americano de Musicologia, 1999, Curitiba. Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia. Curitiba : Fundação Cultural de Curitiba, 1998. v. 2. p. 333-348.

<sup>3</sup> In: KATER, C. . *Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade*. Musa Música. Atravez. São Paulo. Brasil. 2001. - KATER, C. ; KOELLREUTTER, H. J. . *Encontro com H.J.Koellreutter*. CADERNOS DE ESTUDO: EDUCACAO MUSICAL, v. 6, 1997.

<sup>4</sup> BRITO, Teca A. de. *Koellreutter Educador: o humano como objetivo da educação musical*, Peirópolis. São Paulo. 2001. - BRITO, Teca A. de. *Criar e comunicar um novo mundo: a música e a educação para H-J Koellreutter*. In: XIII Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical, 2004, Rio de Janeiro. Anais do XIII Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical. Rio de Janeiro : Abem -CBM -CÉU -UNIRIO, 2004.

<sup>5</sup> LIMA, P. C. . *Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura/Copene, 358 p., 1999. - LIMA, P. C. . *Composition in Bahia, Brazil: Ernst Widmer and his Octatonic Strategies* (LAMR). Latin American Music Review, Austin- Texas, v. 22, n. 2, p. 157-182, 2001. - LIMA, P. C. . *Surface and Structure in the Music of Ernst Widmer: Octatonic Compositional Strategies* (Abs). Music Theory Online, Estados Unidos da América, 2001.

<sup>6</sup> NOGUEIRA, Ilza. *Grupo de Compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais*. In: **Brasiliiana, Revista da ABM** Nº 1, ano 1, Jan. 1999, Rio de Janeiro: ABM, p. 28-35. - NOGUEIRA, Ilza. *As quatro estações de Ernst Widmer: o sonho e a “fantasia de realização do desejo”*. CLAVES. n.º 6 (novembro 2008) João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, 2008. - NOGUEIRA, Ilza. In: WIDMER, Ernst. *Rumos*. Salvador: PPGMUS-UFBA, 2006. (39 p.). (**Série Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA**; 16).

<sup>7</sup> *Smetak Imprevisto*. Realização: Casa Redonda. Patrocínio: Natura. <www.waltersmetak.com>.

<sup>8</sup> GERLING, C. M. P. C. . *A música para piano de Bruno Kiefer*. Cadernos Porto e Vírgula, Porto Alegre, v. VI, p. 44-47, 1994. - CHAVES, C. G. L. . *Bruno Kiefer: na intimidade da sala de aula*. Cadernos Porto & Vírgula, Porto Alegre - RS, n. 6, p. 77-83, 1994. - MATTOS, Fernando Lewis de . *Bruno Kiefer: A Música para Violão*. Cadernos Porto Vírgula, Porto Alegre, n. 6, p. 57-72, 1994. - CORREA, J. (Org.) ; MATTOS, Fernando (Org.) . *Bruno Kiefer*. 1. ed. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1994. v. 1. 103 p. - KIEFER, N. B. N. . Prefácio - *Bruno Kiefer Obra completa para violão*. Pelotas/RS, 2005. (Prefácio, Pós-fácio/Prefácio).

## **II. Geschichte Brasiliens unter besonderer Berücksichtigung seiner Musikgeschichte**

Nach Ansicht von der westlichen Zivilisation ist Brasilien immer noch ein sehr junges Land. Während viele europäische Städte ihren 1500. oder 2000. Gründungstag schon gefeiert haben, ist Brasilien geschichtlich gesehen noch im Kindesalter und lernt allmählich, seine kulturelle Identität zu erkennen.<sup>1</sup>

Erst im Jahr 1492 erreichte Christoph Kolumbus (1451?-1506) den Kontinent Amerika und acht Jahre später, im Jahr 1500, entdeckte die von Pedro Álvares Cabral (1467?-1526) geführte portugiesische Marine das Land, das Brasilien werden sollte.

Die brasilianische Kultur entstand und entsteht bis heute durch eine große Mischung verschiedener ethnischen Gruppen. Zunächst waren es drei: Die Indios, die ursprünglichen Bewohner; die Portugiesen, die das Land kolonisierten; und die Schwarzen, die als Sklaven aus Afrika gebracht wurden. In den folgenden Jahrhunderten kamen jedoch Menschen aus allen Teilen der Welt in Brasilien an und haben ihren Beitrag zur Entfaltung der brasilianischen Kultur und Kunst geleistet.

Im Jahr 1799 erlangte Napoleon Bonaparte (1769-1821) in Frankreich die Macht und brachte den Krieg in Europa. Das portugiesische Kolonialreich, das einst zu den mächtigsten der Welt zählte, war inzwischen zu geschwächt, um die napoleonischen Truppen zu bekämpfen. Deshalb, Monate vor dem ersten Einmarsch der Franzosen im Jahr 1807 in Portugal, verließ die

---

<sup>1</sup> Es folgt eine zusammengefasste Erläuterung über die Geschichte Brasiliens, die wichtig als Fundament für diese Dissertation ist. Mehr über dieses Thema findet man in: BERNECKER, Walther L.. PIETSCHMANN, Horst. ZOLLER, Rüdiger. *Eine kleine Geschichte Brasiliens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2000. (Edition Suhrkamp Band 2150).

portugiesische Königsfamilie ihr Land und segelte über den Ozean nach Brasilien, das ihnen Exil und Sicherheit gab. Zusammen mit dem König von Portugal, João VI. (1767-1826), und seiner Gattin Carlota Joaquina de Bourbon (1775-1830), Prinzessin von Spanien, kam in Rio de Janeiro (spätere Hauptstadt der Kolonie) auch der neunjährige Prinz Pedro I. (1798-1834) an. Der Prinz bekam auch im Exil eine sehr gute und lückenlose Ausbildung, aber sein großes Interesse galt der Musik. Er konnte mehrere Instrumente spielen und widmete sich später auch der Komposition<sup>2 3</sup>.

Im Jahr 1817 war Pedro I. 19 Jahre alt und heiratete Maria Leopoldine (1797-1926), Erzherzogin von Österreich, Tochter des österreichischen Kaisers Franz II (1768-1835). Genau zu diesem Zeitpunkt kamen zusammen mit dem Gefolge Maria Leopoldines die ersten deutschsprachigen Immigranten nach Brasilien. Die deutschen Siedler gründeten damals die Stadt Nova Friburgo („Neu-Freiburg“), die im heutigen Bundesstaat Rio de Janeiro liegt. In den kommenden Jahrzehnten ließen sie sich auch in anderen brasilianischen Regionen nieder, wie zum Beispiel in den heutigen Bundesländern Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo und Espírito Santo. Viele Städte haben bis heute ihren ursprünglichen deutschen Namen behalten, wie Blumenau und Pomerode, in Santa Catarina.

Zur selben Zeit der Emigration der Königsfamilie, im Jahr 1816, kam die *Missão Artística Francesa* („Französische Kunstmission“) nach Brasilien, auf Empfehlung des deutschen Naturforschers Alexander von Humboldt (1769-1859). Diese Gruppe setzte sich aus Künstlern und Handwerkern zusammen und ihr Ziel war, eine Schule für Naturwissenschaften, Künste und Handwerk zu

---

<sup>2</sup> COSTA. 1995, p.105

<sup>3</sup> BUENO. 2003, p.170

gründen<sup>4</sup>. Ebenfalls Mitglied dieser Mission war Sigismund von Neukomm (1778-1858)<sup>5</sup>, ein in Salzburg geborener Komponist und Dirigent, Schüler von Michael Haydn (1737-1806) und enger Mitarbeiter Joseph Haydns (1732-1809). Neukomm kam in Rio de Janeiro im Jahr 1816 an und wird als der erste wichtige deutschsprachige Musiker betrachtet, der im Land gewirkt hat. Er war einer der Gründer der *Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro* („Kunsthochschule von Rio de Janeiro“), wurde zum staatlichen Musikprofessor ernannt und übernahm Tätigkeiten als Komponist und Interpret. Zu seinen Schülern gehörten der Prinz Pedro I. und seine Gattin Maria Leopoldine. Neukomm ist Patron des sechsten Stuhls der *Academia Brasileira de Música* („Brasilianische Musikakademie“), die 1945 vom Komponist Heitor Villa-Lobos (1887-1959) gegründet wurde.<sup>6</sup>

\* \* \*

Am 7. September 1822 unterschrieb Prinz Pedro I. die Unabhängigkeitserklärung Brasiliens von Portugal. Jahre später, als erster Kaiser von Brasilien, komponierte er die *Hino da Independência* („Unabhängigkeitshymne“)<sup>7</sup>. Pedro I. hatte auch zwei andere bedeutende Komponisten als Lehrer, und zwar den Brasilianer José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) und den Portugiesen Marcos Portugal (1762-1830)<sup>8</sup>. Ausser der

---

<sup>4</sup> Im Jahr 1916 wurde die *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios* („Königliche Schule für Naturwissenschaften, Künste und Handwerke“) gegründet. Sie ist heute die *Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro* („Kunsthochschule der Staatlichen Universität Rio de Janeiro“). - <[www.eba.ufrj.br](http://www.eba.ufrj.br)>.

<sup>5</sup> PINASSI. 1998, p.55-59

<sup>6</sup> BIBA. 2002, p.321-330

<sup>7</sup> Den Text dazu wurde von dem brasilianischen Dichter Evaristo da Veiga (1799-1837) geschrieben.

<sup>8</sup> José Maurício Nunes Garcia wird als der ersten größten brasilianischen Komponisten betrachtet und ist der wichtigste Repräsentant der Barockmusik Brasiliens. Marcos Portugal war ein Operkomponist und



Unabhängigkeitshymne komponierte er ebenfalls die *Hino Constitucional de Portugal* („Hymne der Konstitution Portugals“), die bis 1910 für die portugiesische Nationalhymne gehalten wurde<sup>9</sup>, und noch andere liturgische Werke. Er ist Patron des achten Stuhls der *Academia Brasileira de Música* („Brasilianische Musikakademie“).

\* \* \*

Genauso wie sein Vater Pedro I., bekam der Prinz Pedro II. (1825-1891) seit früher Kindheit eine ordentliche Musikausbildung<sup>10</sup>. Er sprach fließend Deutsch (seine Mutter war Österreicherin), kannte sich in der europäischen Musik und Philosophie gut aus und war ein großer Kunstfreund und -mäzen. Pedro II. war der zweite und letzte Kaiser Brasiliens. Im Jahr 1889 wurde Brasilien zur Republik und ein neues Nationalgefühl erwachte, das die Musik und die anderen Künste im Land tief beeinflusste.

Wegen der Auswirkungen der Industriellen Revolution sowie der Auswanderungswellen in Folge des Ersten und den Zweiten Weltkriegs kamen Ende des 19. und Anfang bis Mitte des 20. Jahrhunderts viele Immigranten nach Brasilien. Diese vermischten sich mit der Bevölkerung, so dass heutzutage eine große Mischung vieler ethnischer Gruppen das brasilianische Volk charakterisiert. In ganz Brasilien, besonders im Süden und im Südosten,

---

Kapellmeister am Lissabonner *Teatro do Salite*. Von 1811 bis zum seinen Tod im Jahr 1830 lebte er in Rio de Janeiro, wo er bei der königlichen Kapelle arbeitete. Mehr über Nunes Garcia und Portugal: MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2005.

<sup>9</sup> VAINFAS. 2002, p.194

<sup>10</sup> LYRA. 1977, p.52

trifft man Menschen deutscher, italienischer, japanischer, arabischer, jüdischer und vieler anderer Abstammungen, die friedlich miteinander leben<sup>11</sup>.

\* \* \*

---


<sup>11</sup> Obwohl Brasilien viele gesellschaftliche Probleme hat, die dem Volk Unsicherheit bringen, die Toleranz und das friedliche Zusammenleben zwischen ethnische Gruppen und Religionen ist ein erfolgreiches Thema in diesem Land. Mehr über dieses Thema: RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. Companhia das Letras. São Paulo. 1995/1996.

### III. Brasiliens musikalische Folklore und ihre wichtigsten Merkmale

Ausdrücke wie „brasilianische Musik“, „brasilianische Folklore“ oder „folkloristische Elemente“ werden in dieser Dissertation oft erwähnt. In diesem Kapitel wird erklärt, was man in Brasilien unter diesen Begriffen versteht.

Die ersten brasilianischen Komponisten, die eine nationale Identität suchten, stammen vom Ende des 19. Jahrhunderts. Diese Komponisten suchten diese Identität in der Straßenmusik von São Paulo und Rio de Janeiro (die damalige Hauptstadt Brasiliens)<sup>1</sup>. Während in den großen Sälen dieser Städte die europäische romantische Musik gespielt wurde, sangen und tanzten auf den Straßen die aus Afrika stammenden Schwarzen, die Sklaven in Brasilien waren. Seit dem 16. Jahrhundert machten viele Generationen von Schwarzen ihre eigene Musik, die, außer gesungen, mit improvisierten Instrumenten gespielt wurde. Dies ist die eigentliche folkloristische Musik Brasiliens<sup>2</sup>.

Die Haupteigenschaft der folkloristischen Musik Brasiliens ist der Tanz-Charakter. Die Synkope ist die Seele dieser Musik. Der Rhythmus ist immer

synkopiert und mit Körperbewegung verbunden. Die rhythmische Zelle  (sowie ihre möglichen Variationen) wirkt als die Identität-Zelle der

---

<sup>1</sup> Alexandre Levy (1864-1892) und Alberto Nepomuceno (1864-1920) werden als die zwei Hauptvertreter der nationalen Bewegung betrachtet. Andere Komponisten, die wichtig waren, für den Übergang der Straßenmusik zu den Konzertsälen sind Ernesto Nazareth (1863-1934) und Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Die nationale Bewegung würde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit grossen Stärke hauptsächlich durch Heitor Villa-Lobos (1887-1959) geschehen. - HEITOR. 1956, p137-174

<sup>2</sup> Von dem 16. Jahrhundert bis 13. Mai 1888 gab es afrikanischen Sklaven in Brasilien. Die afro-brasilianische Kultur gilt als großer Teil der brasilianische Identität. Mehr über die Geschichte der Kultur Brasiliens: SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. São Paulo. Bertrand Brasil. 2003.

brasilianischen Musik<sup>3</sup> und ist in fast allen Werken der Komponisten dieser Bewegung zu finden. Einige Beispiele sind:


Tango Brasileiro<sup>(1)</sup>

*Revisão de*  
SOUZA LIMA

ALEXANDRE LEVY  
(1864-1892)

**Allegro moderato**

PIANO



*Tango Brasileiro*, von Alexandre Levy (1864-1892)<sup>4</sup>

<sup>3</sup> FREITAS. 2010, p.127-149

<sup>4</sup> LEVY, Alexandre. *Tango Brasileiro*. Irmãos Vitale. São Paulo, Brasil. 1958.

# Escorregando

## Tango Brasileiro

ERNESTO NAZARETH

*mf*  
*Gracioso e com carinho*

*cresc.*

*cresc.*

1.  
*Só para acabar*  
**FIM**

Escorregando, von Ernesto Nazareth (1863-1934)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> NAZARETH, Ernesto. *Escorregando*. Irmãos Vitale. São Paulo, Brasil. 1970.



Quasi andante (♩ = 88) Heitor Villa-Lobos

The musical score for Choros nº 1 by Heitor Villa-Lobos is presented in a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Quasi andante' with a metronome indication of quarter note = 88. The score is divided into eight lines of music. The first line begins with a dynamic marking of *mf* and includes various fingering numbers (3, 4, 4, 3, 2, 1, 7, 3, 4, 2, 1, 2, 0, 1, 3, 2, 2) and a 'rall.' marking. The second line introduces 'a tempo' and 'animando' sections, with a 'cresc.' marking. The third line features multiple 'a tempo' markings and 'rall.' markings, along with specific fingering numbers. The fourth line continues with 'rall.' and 'mf' markings. The fifth line includes 'a tempo', 'rall.', 'cresc.', and 'animando' markings. The sixth line shows 'allarg.' and 'harm. 12' markings. The seventh line includes 'rall.', 'a tempo', 'C.2', 'poco rall.', and 'Fine' markings. The score concludes with a double bar line and a 'Fine' marking.

Choros nº 1, von Heitor Villa-Lobos (1887-1959)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros nº 1*. Max Eschig. Paris, Frankreich. 1920.

# ANNITA

Polka

À simpática artista A. Manarezzi

Francisca Gonzaga

PIANO

1

6

11

16

21

FIM

1

20

Annita, von Francisca Gonzaga (1847-1935)<sup>7</sup>

<sup>7</sup> GONZAGA, Chiquinha. *O melhor de Chiquinha Gonzaga: peças originais e arranjos para piano*. Irmãos Vitale. São Paulo, Brasil. 1999.



# DANSA NEGRA

M. CAMARGO GUARNIERI

Soturno (*Gloomy*) (M<sup>o</sup> 76)

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system has a treble and a bass staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/2. The first system includes a 'p' (piano) dynamic marking. The music features a steady eighth-note bass line and a more melodic treble line with various ornaments and slurs. A circular library stamp is visible in the top left corner.

Dansa Negra, von Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> CAMARGO GUARNIERI, Mozart. *Dansa Negra*. Ricordi Brasileira. São Paulo, Brasil. 1977.



Von der Melodik her kommen vom Nordosten des Landes die Elemente, die die brasilianische Musik auszeichnen<sup>9</sup>. Drei modale Tonleitern zeigen sich sehr oft in der folkloristischen Melodien: die dorische, die lydische und die mixolydische<sup>10</sup>. Osvaldo Lacerda (1927-), einer der bedeutendsten Komponisten der brasilianischen nationalen Schule der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, benutzte diese „Modi“ in seinem Werk *Cromos* (1975). Diese modalen Melodien, zusammen mit dem synkopierten Rhythmus, charakterisieren die Bearbeitung von Elementen der brasilianischen Folklore:

---

<sup>9</sup> Nordbrasilien bekam viel weniger europäischen Immigranten als Südbrasilien. Deswegen sind die folkloristische Wurzeln sowohl durch die Ureinwohner Brasiliens (die Indianer) als auch durch die Schwarzen (die Afrikaner) in dieser Region stärker. Die erste Forschungen in Nordbrasilien fanden am Anfang des 20. Jahrhunderts statt. Im Kapitel über Martin Braunwieser (1901-1991) eine der bedeutendsten Forschungen in diesem Bereich (die *Missão de Pesquisas Folclóricas* von 1938) wird vorgestellt und analysiert. – PINTO. 2008.

<sup>10</sup> LACERDA. 1961, p.101-110

# 13-Mixolídio

Está escrito do principio ao fim, tanto melodica, como harmonicamente, em sol mixolídio:



Descansado (♩=66)

Piano *mf*  
*sem pedal*




Mais movido (♩=84)



Cromos - Mixolídio, von Osvaldo Lacerda (1927-)<sup>11</sup>

<sup>11</sup> LACERDA, Osvaldo. *Cromos n. 13 a 16, quarto caderno*. Irmãos Vitale. São Paulo, Brasil. 1975. - Der Hinweis unter dem Titel lautet: „Das Stück wurde vom Anfang bis zum Ende sowohl melodisch als auch harmonisch in mixolydischen G.“

# 14-Dórico

Está em mi dórico:  A melodia se encontra sempre no modo dórico, mas a harmonia, para se obterem maiores contrastes, sofre, às vezes, alterações cromáticas.

6 **Mais lento** (♩=92)  
*lunga quasi religioso*



*com pedal*

*a tempo*

*poco rall.*

*a tempo*

*poco rall. a tempo*

*Tempo Iº* (♩=112)

*sem pedal*

## Cromos - Dórico, von Osvaldo Lacerda (1927-)<sup>12</sup>

<sup>12</sup> LACERDA, Osvaldo. *Cromos n. 13 a 16, quarto caderno*. Irmãos Vitale. São Paulo, Brasil. 1975. - Der Hinweis unter dem Titel lautet: „Es ist in dorischen E. Die Melodie ist immer im dorischen Modus, aber die Harmonik erlebt manchmal Änderungen, damit man besseren Kontrasten erreicht.“

# 15-Lídio

Está em fá lídio:  A melodia se encontra sempre no modo lídio

Tranquilo e saudoso (♩.-60)



Um pouquinho mais movido (♩.-66)



Cromos - Lídio, von Osvaldo Lacerda (1927-)<sup>13</sup>

<sup>13</sup> LACERDA, Osvaldo. *Cromos n. 13 a 16, quarto caderno*. Irmãos Vitale. São Paulo, Brasil. 1975. - Der Hinweis unter dem Titel lautet: „Es ist in lydischen F. Die Melodie ist immer im lydischen Modus.“

Seit Ende des 19. Jahrhunderts bis heute werden die oben genannten rhythmischen und melodischen Elemente (der synkopierte Rhythmus gemeinsam mit den drei modalen Tonleitern) in der klassischen Musik Brasiliens verwendet.

Nach dieser Erläuterung untersuchen wir, nach dem Verhältnis der eingewanderten deutschsprachigen Komponisten zur folkloristischen Musik Brasiliens.

\* \* \*

## V. Emigration und Exil im 20. Jahrhundert: ein Überblick

Der vom französischen Historiker Bruno Groppo<sup>1</sup> geschriebene Artikel *Les exils européens au XXe siècle* („Die europäischen Exile im 20. Jahrhundert“)<sup>2</sup> bietet uns einen Überblick über dieses Thema, der wichtig für den Zusammenhang dieser Dissertation ist. Im Folgenden machen wir auf die wichtigsten Punkte dieses Artikels aufmerksam.

Groppo behauptet, dass die Flüchtlingsbewegung in Europa eine direkte Konsequenz von politischen und territorialen Änderungen, von dem Ersten Weltkrieg an einen Massencharakter angenommen hat. Die bolschewistische Revolution sowie der russische Bürgerkrieg z.B. verursachten den Exodus von circa zwei Millionen Menschen<sup>3</sup>.

Die Kriege<sup>4</sup> (sowohl Welt- wie auch Bürgerkriege) und das Aufkommen von totalitären Staaten und Diktaturen waren die Hauptverursacher der Flucht von Exilanten. Derartige Regierungsformen „produzieren“ politische Exilanten/Auswanderer, während die demokratisch regierten Länder sie aufnehmen.

Das Exil im 20. Jahrhundert ist auch eine Konsequenz des Triumphs/des Siegeszugs und der Generalisierung/Verbreitung des Nationalstaates als politisches Modell<sup>5</sup>. Der Erste Weltkrieg und seine Konsequenzen, im Besonderen die Desintegration der bis dahin bestehenden Großreiche (Österreich-Ungarn, Osmanisches Reich, Russisches Reich<sup>6</sup>) waren der Auslöser dieses Prozesses.

---

<sup>1</sup> Bruno Groppo ist ein Rechercheur na dem *Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)* der *Université de Paris I*.

<sup>2</sup> GROPPPO, Bruno. *Les exils européens au XXe siècle*. In *L'année Victor Hugo au Sénat (Actes du colloque)*, Paris, Publications du Sénat, 2003, pp. 126-150. – Übersetzung auf Portugiesisch: *Os exílios europeus no século XX*. Profa. Ms. Aglaé Terezinha Ribas Auada (DLE/UEM). Revisão técnica: Prof. Dr. João Fábio Bertonha (DHI/UEM). *Diálogos*, DHI/UEM, v. 6. p. 69-100, 2008.

<sup>3</sup> GROPPPO. 2008, p.78

<sup>4</sup> GROPPPO. 2008, p.79

<sup>5</sup> GROPPPO. 2008, p.79

<sup>6</sup> GROPPPO. 2008, p.79



Nach dem Konflikt wurden die europäischen Grenzen neu gezogen<sup>7</sup> und viele neue Staaten (wie Polen, Tschechoslowakei, Jugoslawien und die Baltische Staaten) entstanden. In diesen Staaten lebten ethnische Minderheiten, die der ethnischen Mehrheit unerwünscht waren. Die Exilanten sind also die Marginalisierten dieser neuen internationalen Ordnung, die aus dem Ersten Weltkrieg hervorging bzw. von dem Ende der Reiche verursacht wurde.<sup>8</sup>.

Statistiken zufolge zogen im Jahr 1926 9,5 Millionen Exilanten aus Griechenland, der Türkei, Bulgarien, Russland, der Ukraine, Ungarn, Polen und Deutschland durch Europa<sup>9</sup>. Zwischen 1933 und 1939 „produziert“ das „Dritte Reich“ über eine halbe Million Exilanten (circa 330.000 aus Deutschland, 150.000 aus Österreich und 25.000 aus den Sudeten), die nach Nord- und Südamerika auswandern<sup>10</sup>. Im Jahr 1939 verursachte der Sieg Francisco Francos (1892-1975) im Spanischen Bürgerkrieg den Exodus von circa 450.000 spanischen Republikanern<sup>11</sup>. Nach dem Zweiten Weltkrieg erhöhte sich die Zahl von Exilanten/Auswanderern, als Millionen Menschen von Europa nach anderen Kontinenten zogen<sup>12</sup>, was das Phänomen des Exils nicht mehr nur zu einem europäischen, sondern zu einem internationalen Problem machte.

1944 behauptete die *The Jewish Refugee* von New York, „die Geschichte der internationalen Auswanderungen in den letzten dreißig Jahren bezieht sich größtenteils auf das Exil“<sup>13</sup>. Das Zusammentreffen von drei Elementen machten das Problem der Exilanten zwischen den beiden Weltkriegen dramatisch: Die Macht der Nazis/Nationalsozialisten, deren Antisemitismus (von verschiedenen Ländern von

---

<sup>7</sup> GROPPPO. 2008, p.79

<sup>8</sup> GROPPPO. 2008, p.80

<sup>9</sup> GROPPPO. 2008, p.80

<sup>10</sup> GROPPPO. 2008, p.80

<sup>11</sup> GROPPPO. 2008, p.80

<sup>12</sup> GROPPPO. 2008, p.80

<sup>13</sup> TARTAKOWER Arieh, GROSSMANN kurt R., *The Jewish Refugee*, New York, 1944, p. 1

Zentral- und Osteuropa imitiert) die die Flucht von Millionen Juden verursachte; der Isolationismus und die neue beschränkende Immigrationspolitik der USA<sup>14</sup>; die ökonomische Krise der 1930er Jahre, derentwegen viele Länder ihre Grenzen für die Immigration schließen mussten<sup>15</sup>, um ihren nationalen Markt/Binnenmarkt zu schützen. Trotz der Schwierigkeiten brach der Auswandererstrom von Europa insbesondere nach Nord- und Südamerika nicht ab.

Was Deutschland betrifft, kehrten nach dem Ende des Krieges die politischen Exilanten vom Ende der 1930er Jahre in ihr Land zurück, im Gegensatz zu dem größten Teil der jüdischen Exilanten, die sich definitiv in dem Land niederließen, das sie empfing: „Die Auswanderung ist für sie eine Frage von Trennung geworden“<sup>16</sup>, von einem definitiven Bruch mit dem Heimatland.

\* \* \*

---

<sup>14</sup> GROPPPO. 2008, p.81

<sup>15</sup> GROPPPO. 2008, p.81

<sup>16</sup> GROPPPO. 2008, p.84



## **V. Deutschsprachige Komponisten-Emigranten in Brasilien**

### **Einführung zu den Fallbeispielen**

Unter verschiedenen Einwanderern wurden Martin Braunwieser (Salzburg, Österreich, 1901 – São Paulo, Brasilien, 1991), Hans-Joachim Koellreutter (Freiburg, Deutschland, 1915 – São Paulo, Brasilien, 2005), Ernst Widmer (Aarau, Schweiz, 1927 – Aarau, Schweiz, 1990), Anton Walter Smetak (Zürich, Schweiz, 1913 – Salvador, Brasilien, 1984) und Bruno Kiefer (Baden-Baden, Deutschland, 1923 – Porto Alegre, Brasilien, 1987) ausgewählt, weil sie eine wichtige Rolle in der brasilianischen Musikszene bzw. Gesellschaft gespielt haben und unterschiedliche Auswirkungen hatten.

In dieser Dissertation wird bestätigt, wie die Einwanderung von Künstlern dem neuen Land nicht nur eine neue künstlerische Sprache bringt, sondern auch eine neue Mentalität. Wegen der grossen gesellschaftlichen Unterschiede zwischen Südamerika und Europa hatten diese neuen Bürger viel Arbeit, nicht nur um zu zeigen, was sie alles dem Land anbieten könnten, sondern auch um zu überleben.

Heutzutage sind alle schon tot und langsam beginnt die brasilianische Gesellschaft zu verstehen, wie gross und wichtig ihr Beitrag für Brasilien war. Wir hoffen, ihre Werke und Erfolge werden durch diese Dissertation klarer und deutlicher.

\* \* \*

## 1. Martin Braunwieser (1901-1991):

**„Das populäre Lied ist der Spiegel eines Volkes. Jedes Gefühl, seit der reinsten Freude bis zur tiefsten Trauer, finden wir an den populären Liedern. Das Volk singt alles, was es fühlt.“<sup>1</sup>**

Im Jahr 1906 wurde in Salzburg das 150-jährige Jubiläum Wolfgang Amadé Mozarts (1756-1791) gefeiert. In derselben Zeit dirigierte in Wien ein anderer Österreicher, Gustav Mahler (1860-1911), mit großem Erfolg an der *Wiener Hofoper* und stellte der Welt seine neuen Sinfonien vor, während sein Landsmann Arnold Schönberg (1874-1951) an die Tonalität auflösenden Werken arbeitete. In diesem Ambiente machte Martin Braunwieser seine ersten Schritte in Richtung einer Karriere, die sich trotz allen von dem Schicksal auferlegten Schwierigkeiten hauptsächlich durch die Liebe zur Musik und seine Hingabe zu dieser Kunst charakterisiert.

Am 6. Juni 1901 in Salzburg geboren, zeigte Martin Braunwieser seit frühen Jahren seine musikalischen Fähigkeiten<sup>2</sup>. Sein Vater Franz Braunwieser (1866-1847) war Kapellmeister in Maxglan, einem Stadtteil von Salzburg, und durch ihn hatte Martin seine ersten Kontakte mit der Musik. Schon vor dem zwölften Lebensjahr fing er an Violine zu erlernen und bei dem *Salzburger Domchor* zu singen. Außerdem spielte er bereits als junger Musiker in kleinen Orchestern der Region.

Die Jugend von Braunwieser und von seinen drei Geschwistern wurde durch die grausamen Konsequenzen des Ersten Weltkrieges (1914-1918) markiert, der vielen europäischen Familien Armut, Arbeitslosigkeit und Hunger gebracht hatte. Bei einem Gespräch mit dem brasilianischen Musikwissenschaftler Álvaro Carlini erzählte Braunwieser seine Erinnerungen an die schwierigen Momente, die er und seine Familie erleben mussten:

---

<sup>1</sup> CARLINI. 2000, p.132

<sup>2</sup> Interview mit dem brasilianischen Dirigenten Sergio Chnee (Neffe Braunwiesers) – 17. September 2007.

„(...) Österreich hatte den Krieg verloren und der Hunger machte sich breit. Ach!... Ich werde nie vergessen, wie meine Mutter sich verhielt. Manchmal ging sie in ein anderes Zimmer, um zu verhindern, dass wir sie weinen sehen. Es gab für uns kein Essen. Wir waren damals Kinder, 12, 13 Jahre alt (...)“<sup>3</sup>

1917 trat Martin Braunwieser mit 16 Jahren in das *Mozarteum* ein, wo er nach sieben Jahren Studium in Komposition, Flöte und Bratsche graduierte. Zu dieser Zeit war der Direktor der Hochschule der Komponist, Dirigent und Musikwissenschaftler – und auch Schüler von Gustav Mahler (1860-1911) – Bernhard Paumgartner (1887-1971), der die Institution von 1917 bis 1939 und von 1946 bis 1959 leitete<sup>4</sup>. Als Gründer der *Salzburger Festspiele* (1920) und der *Camerata Academica* (1945) und Dirigent des Orchesters der *Mozarteum* ab 1922 gab Paumgartner schon in Braunwiesers Jugend wichtige Impulse für dessen Laufbahn.

Zwei weitere Professoren, die auch wichtige Rollen in Braunwiesers Ausbildungslaufbahn spielten, sind der Flötist Anton Schöner<sup>5</sup>, mit dem Braunwieser auch nach seiner Auswanderung von Österreich Kontakt hielt, und der tschechische Komponist und Pianist Felix Petyrek (1892-1951)<sup>6</sup>. Petyrek gab verschiedene Kurse am *Mozarteum Salzburg* zwischen 1919 und 1921 und wurde auch für die Organisation von Konzerten verantwortlich, deren Ziel die Verbreitung der zeitgenössischen Musik war. Braunwieser nahm an vielen vom Studentenverein des *Mozarteums* organisierten Konzerten teil, wie zum Beispiel am *Modernen Meister* und am *Modernen Liederabend*, in denen Werke von Egon Kornauth (1891-1959), Franz Schreker (1878-1934), Joseph Marx (1882-1964), Wilhelm Grosz (1894-1939),

---

<sup>3</sup> CARLINI. 1997, p.1-15

<sup>4</sup> WAGNER. 1993, p.302

<sup>5</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum Anton Schöners herauszufinden.

<sup>6</sup> WAGNER. 1993, p.302

Julius Weismann (1879-1950) und anderen Komponisten der damaligen Zeit aufgeführt wurden<sup>7</sup>.

Noch während seiner Jahre am *Mozarteum* spielte Braunwieser in wichtigen Veranstaltungen, die in Salzburg stattfanden, wie zum Beispiel in einem großen, im Jahr 1919 anlässlich des 200. Geburtsjahres Leopold Mozarts (1719-1787) gewidmeten Festival.

Neben seinem Studium am *Mozarteum* begann Braunwieser, sich als professioneller Musiker zu etablieren. Er nahm als Flötist und Bratschist an Konzerten großer Vereine, wie der *Salzburger Männergesangsverein* und der *Damen Singverein „Hummel“*, teil.

Vom Kompositionsschaffen Braunwiesers kennt man einige seiner frühen Werke aus der Zeit am *Mozarteum*<sup>8</sup>. Dabei fällt auf, dass die meisten Stücke für Gesang sind, was seine Vorliebe für die Vokalmusik seit Beginn seines Schaffens zeigt und bereits auf die späteren Berufsjahre, in denen das Singen einen zentralen Platz einnahm, voraus weist.

\* \* \*

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und dem Anfang der Weimarer Republik (1919-1933) wuchs wegen der unkontrollierbaren Inflationskrise die Arbeitslosigkeit in den 20er Jahren in Deutschland immer stärker. Deswegen entschied sich Martin Braunwieser im Jahr 1923 nach dem bereits erworbenen Abschluss seines Studiums, außerhalb Westeuropas neue Berufserfahrungen zu suchen, so wie viele von seinen *Mozarteum* Kollegen schon vor ihm. Nach dieser

---

<sup>7</sup> BISPO. 1991. p.23-32

<sup>8</sup> GOLDENBAUM. 2006.

Entscheidung trat er eine Reise durch den Balkan an und fand seine erste Arbeitsstelle als Flötenlehrer des Konservatoriums der Stadt Czernowitz, das heutzutage zur Ukraine gehört. Noch in dem gleichen Jahr wurde Braunwieser von einem italienischen Operensemble als Flötist eingestellt. Zusammen mit diesem Ensemble reiste er Ende 1923 nach Griechenland, wo er breitere berufliche Möglichkeiten erhoffte. Er ließ sich in Griechenland nieder und lebte am Anfang vor allem von Privatunterricht. 1925 übernahm er die Stelle als Professor für Flöte am Athener Konservatorium *Odeon Athenon*, an dem er bis 1928 bleiben würde. Dank dieser Stellung lebte Braunwieser seine nächsten Jahre in finanzieller Sicherheit und konnte wichtige Teile seines Werkes schreiben. Hervorzuheben ist sein Konzert für Flöte und kleines Orchester mit dem Titel *Aus dem Orient*. Es ist seinem ehemaligen Professor am Mozarteum, Anton Schöner, gewidmet und wurde von ihm selber zusammen mit dem *Mozarteum-Orchester* unter der Leitung von Bernhard Paumgartner (1887-1971) uraufgeführt<sup>9</sup>.

\* \* \*

Tatiana Kipman Braunwieser (1903-1988) ist am 5. Juli 1903 in Moskau, Russland, geboren und erhielt ihre ersten Klavierstunden bei ihrer Mutter und Tante. Im Jahr 1917 flüchtete wegen des Aufbrechens der bolschewistischen Revolution die Familie Kipman in die Stadt Abbazia, die heute zu Kroatien gehört. Bei dieser Gelegenheit suchten sie einen Ort, wo sie in Sicherheit leben könnten. Sie hatten in verschiedenen Ländern bis zu dem Zeitpunkt gelebt, an dem Tatiana ihr Studium als Pianistin an dem *Staatlichen Konservatorium* abschließen konnte. Mit 23 Jahren

---

<sup>9</sup> BISPO. *Martin Braunwieser. Akademie Brasil-Europa für Kultur- und Wissenschaftswissenschaft.*  
<<http://www.academia.brasil-europa.eu/Braunwieser-Biographie.htm>> Access in: 02.07.2012

konnte 1926 Tatiana Kipman sich in Athen niederlassen, nachdem sie von dem schon erwähnten tschechischen Pianisten und Komponisten Felix Petyrek (1892-1951) als Mitarbeiterin angestellt wurde. Er war damals Professor am Konservatorium *Odeon Athenon* und stellte sie als Hilfskraft an seiner Klavierklasse ein. Außer der Ausübung dieser Tätigkeit konnte Tatiana Kipman auch ihre musikalische Ausbildung vervollkommen, indem sie Klavier- bei Leda Vauthier und Gesangunterricht bei Henrietta Varatassi hatte<sup>10</sup>.

Zusammen mit Petyrek und Martin Braunwieser veranstaltete Tatiana Kipman verschiedene Konzerte in Athen, in welchen sowohl alte Komponisten wie Johann Sebastian Bach (1685-1750), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Wolfgang Amadé Mozart (1756-1791) und Franz Schubert (1897-1928) als auch neue Komponisten, wie Claude Debussy (1862-1918), Max Reger (1873-1916) und Petyrek selbst aufgeführt wurden.

Am 27. Juli 1927 heirateten Martin Braunwieser und Tatiana Kipman. Im Mai 1928 führten sie das *Duett für Klavier und Flöte* von Martin Braunwieser erstmals auf. Wenige Monate später würde das Ehepaar Griechenland für immer verlassen.

\* \* \*

Wenig sprach man damals in Europa über Brasilien, als sich dem Ehepaar Braunwieser die Gelegenheit bot, in dieses Land auszuwandern. Außer einigen weitergegebenen Berichten des französischen Komponisten Darius Milhaud (1892-1974)<sup>11</sup> über die Jahre, in denen er in Rio de Janeiro gelebt hatte, und außer dem öffentlich auch beachteten Aufenthalt des bekannten brasilianischen Komponisten

---

<sup>10</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum von Leda Vauthier und von Henrietta Varatassi herauszufinden.

<sup>11</sup> MILHAUD. 1987.

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)<sup>12</sup> in Frankreich in der Zeit zwischen 1922 und 1926, der der Verbreitung seiner Musik diente, wurde das Leben in der Neuen Welt, besonders in Südamerika, wenig kommentiert. Allerdings kannten Martin und Tatiana Braunwieser bereits einige Informationen über Brasilien. Diese ersten Kontakte kamen durch die 1926 erfolgte Einwanderung von vier Geschwistern Tatanas zustande.

So wie Tatiana war ihr junger Bruder Demétrio Kipman (1905-1987) auch Musiker<sup>13</sup>. Demétrio Kipman war eigentlich als Ingenieur ausgebildet und fing sein berufliches Leben als Angestellter bei dem Aufbau der Eisenbahn *São Paulo Railway* an; wegen einer tropischen Krankheit musste er aber diese Stellung aufgeben. Als er erfuhr, dass das *Central Teatro* („Theater vom Stadtzentrum“) der Stadt Bragança Paulista einen Dirigent suchte, meldete er sich sofort und erhielt die Stellung. Als ein Musiker von bemerkenswerter Initiative, passte er sich schnell seiner neuen Heimat an und wurde der wichtigste und bekannteste Lehrer dieser Stadt<sup>14</sup>. Tatsache ist, dass Kipman in wenigen Jahren das kulturelle und musikalische Panorama der kleinen Bragança revolutionierte, indem er Konzerte veranstaltete, Klavier und Gesang unterrichtete und zudem den Bewohnern das Musik-Hören und -Verstehen lehrte. 1931 gründete Kipman die *Sociedade dos Amadores da Arte Musical* („Gesellschaft der Musikliebhaber“), eine Amateurgesellschaft, die aus eigenem Engagement zum Hauptorchester der Stadt wurde<sup>15</sup>.

Im Jahr 1928 entschieden Martin und Tatiana Braunwieser sich, wegen der politischen Instabilität in Griechenland und der schwierigen Situation für die Musiker

---

<sup>12</sup> APPLEBY. 1988.

<sup>13</sup> Interview mit dem brasilianischen Dirigenten Sergio Chnee (Neffe Braunwiesers) – 17. September 2007.

<sup>14</sup> Eine interessante Tatsache über Demétrio Kipman zeigt uns es, wie gesellschaftlich wenig entwickelt die Stadt Bragança Paulista war. Er ist so ein bekannter Lehrer in dieser Stadt geworden, dass, obwohl er russischer Herkunft war, er auch Portugiesisch Sprache Unterricht für die Einwohner gab. Bragança Paulista hat heute circa 140.00 Einwohner und hatte damals, in den 1920 Jahre, circa 20.000 Einwohner.

<sup>15</sup> Diese Gesellschaft existiert bis heute. <[www.osbp.org.br](http://www.osbp.org.br)>

in diesem Land die Einladung von Demétrio Kipman anzunehmen, in Brasilien einzuwandern. Im August desselben Jahres kam das Ehepaar in Rio de Janeiro an und fuhr nach Bragança Paulista. Wegen des beträchtlichen Einfluss, den Demétrio Kipman in dieser Stadt hatte, wurde die Ankunft des Ehepaars sofort berichtet, und in wenigen Wochen gaben die Braunwiesers ihre ersten, viel beachteten und gelobten Konzerte. Allerdings wurde es bald deutlich, dass Bragança Paulista zu klein war, um drei Musiklehrer zu haben. Deshalb entschieden sie sich, in die Millionenstadt São Paulo umzuziehen, in der sie eine deutschsprachige Gemeinde antrafen<sup>16</sup>, die viel zu ihrer Anpassung an die Metropole helfen würde. 1929 konzertierten die zwei Musiker bei dem *Österreichischen Verein Donau* von São Paulo mit Werken von Bach, Beethoven und Braunwieser. Das war die erste von ihren vielen Aufführungen, und im Jahr 1930 wurde Martin Braunwieser eingeladen, die Leitung des Hauptchors der deutschsprachigen Gemeinde, des *Schubert-Chors*, zu übernehmen. Durch diese neue Position machte Braunwieser sich in der brasilianischen musikalischen Fachwelt bekannt. Monate später wurde ihm vorgeschlagen, einen weiteren von deutschen Einwanderern gegründeten Chor, den *Frohsinn*, zu leiten<sup>17</sup>.

Noch im Jahr 1930 leitete Braunwieser den *Schubert-Chor* in einer wichtigen Veranstaltung in São Paulo, und zwar das Jubiläum des Todes des brasilianischen Komponisten José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)<sup>18</sup>. Das Konzert wurde mit Unterstützung der *Sociedade de Cultura Artística*<sup>19</sup> („Gesellschaft für Kunst und Kultur“) veranstaltet und von dem Dirigenten Furio Franceschini (1880-1976) geleitet. Dieses Konzert war von besonderer Bedeutung, weil vergessene Werke des

---

<sup>16</sup> *As diferentes fases da imigração alemã no Brasil*. In: <[www.dw.de/dw/article/0,,1195367\\_page\\_0,00.html](http://www.dw.de/dw/article/0,,1195367_page_0,00.html)>. Access: 02.07.2012

<sup>17</sup> BISPO. 2000.

<sup>18</sup> Siehe Fußnote 8 im Kapitel „Geschichte Brasiliens unter besonderer Berücksichtigung seiner Musikgeschichte“ (Seite 12).

<sup>19</sup> <[www.culturaartistica.com.br](http://www.culturaartistica.com.br)>. Access on 14.08.2012.



portugiesischen Komponisten André da Silva Gomes (1752-1844), der Kapellmeister von São Paulo gewesen war, aufgeführt wurden<sup>20</sup>.

Auf der Suche nach Neuem und um seine Horizonte maximal zu erweitern, fing Braunwieser an, Werke brasilianischer Komponisten (besonders von Heitor Villa-Lobos (1887-1959) und Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993)) kennen zu lernen, die ganz neu für ihn waren. Er setzte sich in diesem Zusammenhang auch das Ziel, einen größeren Austausch zwischen der deutschsprachigen Gemeinde São Paulos und der brasilianischen Musik zu fördern, indem er manche auf portugiesisch gesungene Stücke in dem Repertoire des *Schubert-Chors* einfügte. Am *Schubert-Chor* nahmen fast nur Sänger teil, deren Muttersprache Deutsch war, deswegen war es für sie eine neue Herausforderung, auf Portugiesisch zu singen; durch das Singen in der einheimischen Sprache würde auch die Akzeptanz bzw. Popularität des Chors ansteigen.

Als Instrumentalist blieb Braunwieser aktiv, indem er bei wichtigen Orchestern von São Paulo spielte, wie zum Beispiel bei der *Sociedade Sinfônica de Concertos* („Sinfonische Gesellschaft für Konzerte“), bei der *Sociedade Sinfônica de São Paulo* („Sinfonische Gesellschaft von São Paulo“) und bei der *Sociedade Rádio Educadora Paulista* („Erziehendes Radio Gesellschaft von São Paulo“)<sup>21</sup>, die von großen Persönlichkeiten der brasilianischen Musik, wie Heitor Villa-Lobos (1887-1952), dirigiert worden waren. Seine Ehefrau Tatiana baute allmählich eine Klasse für Klavier und Gesang auf, durch die sie als bedeutende Musiklehrerin in São Paulo

---

<sup>20</sup> André da Silva Gomes war ein von vielen portugiesischen Komponisten, die in Brasilien in der Zeit der Kolonisation eingewandert sind. – MARIZ. 2005, p.122-125

<sup>21</sup> Zwischen 1931 und 1932, war Braunwieser der Intendant der *Sociedade Rádio Educadora Paulista*. Diese Entität heißt heute *Gazeta* und ist einer der größten TV Netzwerken in Brasilien. <[www.tvgazeta.com.br](http://www.tvgazeta.com.br)>. Access on 14.08.2012.

bekannt wurde. Auch war sie dafür verantwortlich, das klavierpädagogische Werk *Mikrokosmos* von Béla Bartók (1881-1945) in Brasilien eingeführt zu haben<sup>22</sup>.

\* \* \*

Martin und Tatiana Braunwieser waren bei den Aufführungen zeitgenössischer Komponisten in Brasilien die Pioniere gewesen, als sie zum ersten Mal dem brasilianischen Publikum moderne Werke vorgestellt hatten. In von dem Ehepaar veranstalteten Musikabenden war Tatiana die erste Pianistin, die Paul Hindemith (1895-1963), Igor Stravinsky (1882-1971) und Arnold Schönberg (1874-1951) auf brasilianischem Boden vorspielte. Auch Martin Braunwieser machte sich als zeitgenössischer Komponist bemerkbar, und die Kunstkritiker von São Paulo fingen an, sich für die neue Verbreitungsarbeit der Musik der klassischen Moderne zu interessieren. In dieser Zeit lernte Braunwieser eine Person kennen, die sehr wichtig für seine Karriere und sein Leben sein würde: den Schriftsteller, Dichter, Kunstkritiker und Musikwissenschaftler Mário de Andrade (1893-1945)<sup>23</sup>.

Mário de Andrade war damals und ist noch bis heute einer der größten mit der Kultur und der Kunst Brasiliens im 20. Jahrhundert verbundenen Namen. Intellektuell, idealistisch und Verteidiger der Nationalbewegung der brasilianischen Kunst, war Andrade über Musik, Literatur, Dichtung und Malerei sowohl Brasiliens als auch der ganzen Welt immer informiert gewesen. Im Jahr 1922 organisierte er zusammen mit anderen Künstlern einen Meilenstein des brasilianischen Kulturlebens: die *Semana de Arte Moderna* („Woche der modernen Kunst“), in welcher für eine ganze Woche verschiedene moderne und nationale Ausstellungen und Aufführungen präsentiert

---

<sup>22</sup> Interview mit Samuel Kerr, von Jean Goldenbaum. São Paulo. Brasil. 08.10.2006.

<sup>23</sup> BISPO, Alexandre. Martin Braunwieser. Akademie Brasil-Europa für Kultur- und Wissenschaftswissenschaft. <<http://www.academia.brasil-europa.eu/Braunwieser-Biographie.htm>> Access in: 02.07.2012

wurden. Diese Veranstaltung fand in São Paulo und in Rio de Janeiro statt, machte Furore zwischen den konservativen und liberalen Kritikern und wirkte sich auf die ganze Bevölkerung aus<sup>24</sup>. Mário de Andrade verstarb, als er 52 Jahre alt war, und hinterließ ein großes und hochwertiges Werk, das didaktische, Roman- und Poesie-Bücher sowie verschiedene Artikeln über Kunst in Brasilien umfasst. Im Musikbereich schrieb er Bücher über Geschichte, Ästhetik und Philosophie der Musik<sup>25</sup>. Andrade war auch Lehrer am *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo* („Konservatorium für Musik und Theater von São Paulo“), das für viele Jahre die musikpädagogische Hauptinstitution der Stadt war, in der auch Braunwieser Unterricht gab. In vielen von Martin und Tatiana Braunwieser am Anfang des 30er Jahres veranstalteten Konzerten war Mário de Andrade dabei, und seine positiven Kritiken waren bedeutend am Anfang der Karriere des Paares<sup>26</sup>.

\* \* \*

Nach einer unruhigen politischen Zeit, die in einer als *Revolução de 1930* („Revolution von 1930“) bekannten bewaffneten Bewegung kulminierte, setzte der Diktator Getúlio Vargas (1882-1954) den damaligen Präsident Washington Luís (1869-1957) ab und ergriff die Macht in Brasilien<sup>27</sup>. Er widerrief die Verfassung und fing an, das Land durch Dekrete zu führen. Die Ideologie der Regierung Vargas, der als „Pai dos Pobres“ („Vater der Armen“) bekannt wurde, war populistisch,

---

<sup>24</sup> In der *Semana de Arte Moderna* („Woche der modernen Kunst“) nahmen wichtige brasilianische Musiker teil: die Komponisten Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Ernani Braga (1898-1948) und Fructuoso Vianna (1896-1976), die Pianistin Guiomar Novaes (1895?-1979) und der Musikwissenschaftler Renato Almeida (1895-1981). Die für die damalige Zeit moderne Musik Villa-Lobos wurde in dieser Veranstaltung nicht gut akzeptiert und während der Komponist seine Werke vorspielte, warf das Publikum auf ihn Kartoffeln. – *À liberdade, rabanetes e batatas! Brasil: Almanaque de Cultura Popular*. Andreato Comunicação e Cultura. Fev. 2000.

<sup>25</sup> *Ensaaios Sobre a Música Brasileira*, 1928; *Música, Doce Música*, 1933; *Música do Brasil*, 1941; *Dicionário Musical Brasileiro*, 1989 (posthum); *Introdução à estética musical*, 1995 (posthum).

<sup>26</sup> Mehr über Mário de Andrade: SUAREZ, José L. TOMLINS, Jack E.. *Mário de Andrade: The Creative Works* Cranbury, New Jersey. Associated University Presses. 2000.

<sup>27</sup> FAUSTO. 1972, p.1-223

demagogisch und überzeugend. Seine Verwaltung wurde durch verschiedene in Brasilien ganz neue Maßnahmen charakterisiert, durch die er den erwähnten Spitzname bekam. Als Beispiel dafür dient die Erstellung der Arbeitsgesetze, die den Arbeitnehmern Ferien, Pension, Sicherheit im Falle der Arbeitslosigkeit, Minimallohn u. a. verbürgte. Weitere Maßnahmen hatten das Ziel, das brasilianische Erziehungsmodell zu verändern und in diesem Bereich leistete Heitor Villa-Lobos (1897-1959) einen wesentlichen Beitrag. Als der Komponist am Anfang des Jahres 1931 der Regierung ein Projekt der Reorganisation der Musikerziehung in Brasilien ausstellte, sah Präsident Vargas voraus, dass die Musik von sehr großer Nützlichkeit für die ideologische Werbung seiner Regierung sein könnte. Überzeugt von der Effizienz der musikalischen Erziehung zur Verwirklichung seiner Pläne, der brasilianischen Jugend Disziplin und Bürgersinn zu lehren, gestand Vargas seinem musikalischen „Volkserzieher“ Villa-Lobos vollständige Freiheit zu, um der Kopf der Revolution der Musikerziehung in Brasilien zu sein<sup>28</sup>.

Der Vorschlag Villa-Lobos war einfach: die Musik als Pflichtfach in jeder Grundschule des Landes durch den „canto orfeônico“<sup>29</sup> einzuführen. In diesem Zusammenhang verwendete er für die Lehre und für die Aufführungen fast ausschließlich Werke brasilianischer Komponisten. Die europäischen Komponisten sollten in einer zweiten Phase behandelt werden. Außerdem wurden Kurse für Chorleiter- und Lehrerbildung veranstaltet.

---

<sup>28</sup> Wegen der Mitarbeit mit dem Diktator Getúlio Vargas wurde Villa-Lobos oft als Sympathisant der in Europa zu der Zeit ausgeübten diktatoralen Nazi-Faschisten Mächten angeklagt. Der Komponist hatte keine direkte politische Engagement, aber die Zusammenarbeit mit der Regierung beweisen ihm als ein Mitmacher. Doch habe sich der Komponist 1940 im Hochpunkt der Repression Vargass entschieden, die Arbeit aufzuhören und nur um seine Karriere zu kümmern. - Mehr über die Regierung Getúlio Vargas: MORETTO, Fulvia Maria Luiza. *A Era Vargas*. Ediplat. Porto Alegre. 2004.

<sup>29</sup> Als Villa-Lobos nach einigen in Frankreich gelebten Jahren zurück nach Brasilien kehrte, brachte er dem Projekt *canto orfeônico* mit. Der *canto orfeônico* besteht grundsätzlich aus zwei- bis vierstimmigen *a capella* Chören.

Obwohl Rio de Janeiro damals die Hauptstadt Brasiliens und die Heimat Villa-Lobos war, hielt er São Paulo für den günstigsten Ort, um die erste große „canto orfeônico“-Aufführung zu organisieren. 1931 begann der Komponist mit der Organisation dieser so bedeutenden Veranstaltung. Er machte seine Pläne öffentlich und berief die Jugend der Stadt ein, um einen riesigen Schülerchor zu formen. Der Werbefeldzug für dieses Ereignis wurde von der Regierung völlig unterstützt, u.a. durch Prospekte, die in jeder Schule São Paulos verteilt oder von Flugzeugen über der Stadt abgeworfen wurden. Das Projekt war ein überwältigender Erfolg, und Villa-Lobos nannte diese Aufführung als *Exortação Cívica* („Bürgerlicher Mahnruf“)<sup>30</sup>.

Vor dieser neuen musikalischen Szene in Brasilien arbeitete Martin Braunwieser immer öfter als Chorleiter. Noch im Jahr 1931 gründete er wegen des Erfolges des *Schubert-Chors* eine weitere Vokalgruppe. Diese Gruppe, die er *Quarteto Vocal Braunwieser* („Braunwieser Vokalquartett“) nannte, umfasste etwa 15 Personen und sang komplexere Werke des brasilianischen zeitgenössischen Repertoires. Die erfolgreichen Aufführungen von Werken von Komponisten wie Francisco Mignone (1897-1989), Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), Artur Pereira (1888-1966)<sup>31</sup> u. a., deren Realisierung als schwierig betrachtet wird, lieferte dem österreichischen Dirigenten erneut und weiterwirkende Anerkennung.

Im Jahr 1932 wurde Martin Braunwieser nach Empfehlung von Mário de Andrade eingeladen, um Lehrer des oben erwähnten *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo* zu werden. In dieser wichtigen Stellung war er für den Flöten- und Chorgesangunterricht verantwortlich, sowie dafür, einen Chor für das Konservatorium zu formen und zu leiten. Zum ersten Mal fand sich Braunwieser vor einem meist aus Brazilianern zusammengestellten Chor; dadurch wurde er wirklich in

---

<sup>30</sup> Jahre später, 1940, würde Villa-Lobos eine neue *Exortação Cívica* veranstalten. Diesmal fand es in Rio de Janeiro statt und es war viel größer. Vierzigtausend Menschen sangen da mit. – MONTI. 2008 p.78-90

<sup>31</sup> Diese drei Namen sind einige der wichtigsten Komponisten Brasiliens im 20. Jahrhundert. - HEITOR. 1956, p293-348

den Erziehungsvorschlag der Regierung eingeschlossen. In den nächsten Jahren führte diese Gruppe fast ausschließlich Werke von zeitgenössischen brasilianischen Komponisten auf. Dies trug erheblich zum Fortschritt und zum Erfolg des „canto orfeônico“ in Brasilien bei.

1933 ist das erste Kind Braunwiesers geboren, Tamara Braunwieser.

\* \* \*

Im Jahr 1935 gründete und (von da an) leitete der unermüdliche Mário de Andrade (1893-1945) die *Departamento de Cultura de São Paulo* („Kulturabteilung der Stadt São Paulo“), eine Institution der Stadt, deren Ziel es war, sich um die Vermittlung von Kultur in São Paulo zu kümmern. Die *Departamento de Cultura de São Paulo* förderte die Gründung dreier neuen Chöre in der Stadt. Sowohl der *Coral Paulistano* („São Paulo Chor“) als auch der Chor *Madrigal Paulistano* („São Paulo Madrigal“) wurden von dem Dirigenten Camargo Guarnieri geleitet und von ausgewählten Sängern teilgenommen<sup>32</sup>, die genügende musikalische Kenntnisse haben mussten. Der *Coral Popular* („Volkschor“), wie schon der Name andeutet, wurde seinerseits von musikalisch interessierten Laien ohne Vorkenntnisse teilgenommen. Dieser Chor wurde 1936 gegründet, mit Martin Braunwieser als Leiter. Das Ziel dieses Chors war es, die Musik in den wenig privilegierten Sozialschichten bekannt zu machen und damit die Begeisterung der „canto orfeônico“ jenseits der Studentenschaft zu verbreiten. Der *Coral Popular*, der aus ungefähr 80 Sängern bestand, hatte ein vorwiegend brasilianisches Repertoire; jedoch ist es interessant zu beachten, dass Braunwieser, der immer versuchte, die

---

<sup>32</sup> Der *Coral Paulistano* ist der einzig, der bis heute existiert. Braunwieser war auch der Ersatzchorleiter dieses Chors.

<[www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos\\_artisticos/index.php?p=1039](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos_artisticos/index.php?p=1039)>  
Access on 14.08.2012.

Interaktion zwischen Brasilien und Europa zu fördern, auch mit dieser Gruppe klassische deutsche Werke aufführte, wie Teile der *Johannespassion* von Johann Sebastian Bach und das *Terzett op. 114 n. 2* von Robert Schumann (1810-1856), die beide auf Portugiesisch gesungen wurden<sup>33</sup>.

Braunwieser leitete den *Coral Popular* bis 1937 und nach diesem Jahr musste er den Chor verlassen, als er für eine andere wichtige Stellung vorgeschlagen wurde. Es handelt sich um die *Parques Infantis* („Kinderparks“) der Stadt São Paulo, wo Braunwieser für die Zeit von 27 Jahren als Musiklehrer arbeiten würde.

Die *Parques Infantis* der Kulturabteilung São Paulos bestand aus einem nicht-schulischen Erziehungsprojekt, das hauptsächlich auf arme Kinder gerichtet war. Auf großen Plätzen der Stadt, wo sie Kontakt mit der Natur haben konnten, versammelten sich jeden Tag Kinder jeglicher Altersstufen unter der Betreuung von Erwachsenen, die sie in verschiedenen kulturellen und sportlichen Aktivitäten berieten. Laut der brasilianischen Musikwissenschaftlerin Ana Lúcia Goulart de Faria bestand:

„(...) die Forschung über unsere Folklore und die brasilianische ethnische Mannigfaltigkeit [...] aus dem Hauptfundament dieses Erziehungsversuches, in welchem die Kinder die populären Traditionen erleben konnten, und durch die Kunst und die kindlichen Spiele die Möglichkeit hatten, die guten Momente ihrer Kindheit zu erleben.“<sup>34</sup>

Martin Braunwieser wurde zum Verantwortlichen für die Musikerziehung in den *Parques Infantis* nominiert. In dem gleichen oben zitierten Artikel von Faria erscheint die Aussage einer Lehrerin, die zusammen mit Braunwieser in dem Projekt arbeitete:

---

<sup>33</sup> Diese Werke wurden bei dieser Gelegenheit für das erste mal auf Portugiesisch gesungen. – BISPO. 1991, p.179-181.

<sup>34</sup> FARIA. 1999, p.1

„Wir arbeiteten mit verschiedenen Gruppen und mit verschiedenen Altersstufen. Und in diesen Aktivitäten, bestand er (Braunwieser) darauf, der ein Brasilienliebhaber war, dass wir die brasilianische Folklore den Kindern beibringen. Wir beschäftigten uns viel mit folklorischer Musik und Kinderliedern, und organisierten auch rhythmische Gruppen. Einige Instrumente bekamen wir geschenkt, und andere bauten wir aus Eisendosen, Besenenden oder Kokosnüssen. Die kleineren Kinder sollten durch Rhythmusübungen und Gehörbildung eine musikalische Früherziehung bekommen.“<sup>35</sup>

Im Jahr 1937 organisierte Mário de Andrade den *I Congresso da Língua Nacional Cantada* („1. Kongress der gesungenen nationalen Sprache“), dessen Ziel nicht nur die Förderung einer Diskussion über die portugiesische Sprache war, sondern der auch sprachliche Fehler und Irrtümer der brasilianischen Kinder analysierte<sup>36</sup>. Auf diesem Kongress präsentierte Braunwieser einen Vortrag über seine Aktivitäten in den *Parques Infantis* und leitete die Kinder auf einem folkloristischen brasilianischen Gesang- und Tanz-Vorspiel.

\* \* \*

Noch im Jahr 1935 ging Martin Braunwieser einen sehr wichtigen Schritt zur Verbreitung der Klassischen Musik in Brasilien, neben der Schöpfung der Kulturabteilung São Paulos, die ihm großartige Stellungen einbrachte, wie zum Beispiel die als Leiter des *Coral Popular* und die als Lehrer in den *Parques Infantis*. Das Ehepaar Braunwieser nutzte paradoxerweise und parallel zu den oben erwähnten Aufführungen von modernen Komponisten das 250-jährige Jubiläum der Geburt Johann Sebastian Bachs (1685-1750) und gründete die erste diesem in

---

<sup>35</sup> FARIA. 1999, p.17

<sup>36</sup> BARONGENO. 2009, p.147-152.



Brasilien gewidmete Gesellschaft, die *Sociedade Bach de São Paulo* („Bach Gesellschaft von São Paulo“)<sup>37</sup>.

Musikgesellschaften, deren Ziel die Verbreitung der Werke eines bestimmten Komponisten ist, waren in Deutschland seit langer Zeit üblich, z.B. die Gründung der *Bach-Gesellschaft* 1850 (später *Neue Bach-Gesellschaft*)<sup>38</sup>. In Brasilien war jedoch die Idee Braunwiesers neu und eine Pioniertat. In der Kaiserzeit Brasiliens (1822-1889), besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hatte es im Land „Komponisten Clubs“ gegeben hatte, wie den *Clube Mozart*, den *Clube Beethoven*, den *Clube Haydn* und den *Clube Mendelssohn*. Allerdings bestanden diese Clubs aus Konzertveranstaltern, deren Rolle die Organisation musikalischer Veranstaltungen für das Publikum von São Paulo und von Rio de Janeiro war. Das heisst, sie richteten sich nicht exklusiv auf die Werke von einem Komponisten, wie die *Sociedade Bach de São Paulo*<sup>39</sup>. Die *Sociedade Bach de São Paulo* zielte immerhin auf die Verbreitung des Bachschen Werkes und auf die Vorbereitung von Instrumentalisten für die Aufführung solcher Werke, die bisher unbekannt in dem Land waren.

Tatiana und Martin Braunwieser beabsichtigten in Brasilien eine Institution in Form der deutschen *Bach-Gesellschaft* einzuführen. Die *Sociedade Bach de São Paulo* nahm ihre Tätigkeiten am 21. März 1935 auf, unter der Leitung der Braunwiesers. Zunächst bestand die Gruppe nur aus ein paar Mitgliedern. Die Herausforderung war groß: einem wenig für neues Repertoire geöffneten Publikum eine eher schwierige bzw. schwer zu verstehende Musik vorzustellen. Die barocke Musik bot dem brasilianischen Publikum nicht die „sentimentale Übertreibung“ der romantischen Komponisten an, welche es gewohnt war. Martin und Tatiana

---

<sup>37</sup> BRAUNWIESER. 1975.

<sup>38</sup> <[www.neue-bachgesellschaft.de](http://www.neue-bachgesellschaft.de)> Access on 14.08.2012.

<sup>39</sup> HEITOR. 1956. p. 94-96

Braunwieser scheuten keine Mühen, ihr Ideal weiterzugehen, trotz großer Widerstände und Schwierigkeiten.

Der interessante und lange Weg der *Sociedade Bach de São Paulo* wird in dieser Arbeit noch an anderer Stelle dokumentiert und untersucht. Bevor Martin Braunwieser dieser Gesellschaft seine Zeit widmen konnte, brachte das Jahr 1938 seiner Karriere und vor allem seinem Leben eine ungewöhnliche Gelegenheit: eine Einladung des Projektleiters Mário de Andrade (1893-1945), an der *Missão de Pesquisas Folclóricas* („Mission für folkloristische Forschung“) über die Regionen Norden und Nordosten Brasiliens teilzunehmen.

\* \* \*

Mário de Andrade (1893-1945) führte viele Projekte durch, als er an der Kulturabteilung der Stadt São Paulo tätig war, aber keines war größer und ambitionierter als die *Missão de Pesquisas Folclóricas* von 1938. Das Hauptziel der Mission war folgendes: die Regionen des Nordens und Nordostens Brasiliens zu durchwandern und durch musikalische Notationen und Tonaufnahmen<sup>40</sup> populäre Melodien und Ereignisse zu sammeln und zu registrieren. Die Idee war eine brasilianische Version der wissenschaftlichen Volksmusikforschung Bartoks und Kodalys seit Anfang des 20. Jahrhunderts zu verfassen. Das daraus resultierende Material der Mission würde Teil der Sammlung der von der Forscherin und Folkloristin Oneyda Alvarenga (1911-1984) geleiteten *Discoteca Pública Municipal*

---

<sup>40</sup> Es wurden Acetat-Platten (78 Rotationen) benutzt.

(„Staatliche Diskothek“) sein, die auch der Kulturabteilung der Stadt São Paulo angehörte<sup>41</sup>.

Dieses Projekt war das erste seiner Art in Brasilien und dessen Durchführung war der Traum Andrades seit vielen Jahren. In Zusammenarbeit mit Oneyda Alvarenga (1911-1984) und der französischen Ethnologin Dina Lévi-Strauss (19??-19??)<sup>42</sup> organisierte er schließlich die Mission. Sein Wunsch, mit dem Team zu reisen, konnte wegen der unaufschiebbaren Arbeiten in São Paulo, nicht verwirklicht werden. Immerhin würde das Team trotz der Entfernung immer in Verbindung mit Andrade bleiben.

Die Gruppe setzte sich aus vier Personen zusammen: der Folklore-Experte Luis Saia (1911-1975), der Tontechniker Benedito Pacheco (19??-19??), die Hilfskraft Antônio Ladeira (19??-19??) und der verantwortliche Musiker Martin Braunwieser<sup>43</sup>. Braunwieser war der einzige Ausländer der Gruppe, und es ist ungewöhnlich, dass jemand ausgewählt wurde, der die brasilianische Sprache nicht so umfassend beherrschte, um in einem volkskundlichen nationalen Projekt teilzunehmen. Eigentlich hatte Mário de Andrade zunächst den brasilianischen Komponisten Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) eingeladen, der aber die Einladung nicht annahm, da er nach Frankreich wegen einer Musikfortbildung reiste<sup>44</sup>. Andrade war enttäuscht

---

<sup>41</sup> Diese Diskothek ist die grösste in São Paulo und wurde von Mário de Andrade 1935 eröffnet. Seit 1987 heisst sie *Discoteca Oneyda Alvarenga* und gehört der *Centro Cultural São Paulo* („São Paulo Kulturzentrum“). - <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/discoteca.asp>> Access on 14.08.2012.

<sup>42</sup> Die Ethnologin Dina Dreyfus (19??-19??) war von 1932 bis 1945 die Frau vom französischen Ethnologe und Anthropologe Claude Lévi-Strauss (1908-2009). Während dieser Zeit hiess sie Dina Lévi-Strauss. Das Ehepaar lebte in Brasilien von 1935 bis 1939. Nach der Trennung des Ehepaares weiss man wenig über Dreyfus und ihre Arbeit. Im Jahr 1936 bot Dina Lévi-Strauss mit Hilfe die Kulturabteilung São Paulos einen Ethnographie- und Folklorekurs an, dessen Ziel die Orientierung der Schüler für die Forschung in diesen Bereichen war. – *Luis Saia*. Museu da Cidade de São Paulo. <<http://www.museudacidade.sp.gov.br/bandeirante-luissaia.php>> Access on 14.08.2012.

<sup>43</sup> Luis Saia (1911-1975) war der Chef der *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Im Jahr 1936 nahm er teil, an dem oben erwähnten Dina Lévi-Strauss Ethnographie- und Folklorekurs. Saia arbeitete für den Rest seines Lebens an der Kulturabteilung São Paulos. – *Luis Saia*. Museu da Cidade de São Paulo. <<http://www.museudacidade.sp.gov.br/bandeirante-luissaia.php>> Access on 14.08.2012. - Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum der anderen zwei Männer der Gruppe der Mission.

<sup>44</sup> Im Jahr 1937 hatte schon Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) zusammen mit Mário de Andrade in anderem Folklore-Projekt gearbeitet. Der Musikwissenschaftler hatte den Komponisten für die *II Congresso*

und suchte einen anderen brasilianischen Musiker für die Stellung, aber da er keinen fand, entschied er sich für Braunwieser trotz dessen fehlender Sprachsicherheit: Er lud den österreichischen Dirigenten ein, dem er ehrliches Vertrauen sowohl im Sinne von musikalischer Ausbildung als auch vom Charakter her schenkte. Die große Erfahrung Braunwiesers in Vokalmusik war Andrade schon bekannt, da er ein paar Jahre vorher diesen einlud, Leiter des *Coral Popular* zu werden.

Braunwieser war von der Gelegenheit begeistert, die ihm angeboten wurde. Er hatte jetzt die Möglichkeit ein Brasilien kennen zu lernen, das sogar viele Brasilianer nicht kannten. Allerdings liefen seinem Reisevorhaben zwei Probleme entgegen, da er São Paulo verlassen musste. Das erste: finanziell würde es sich nicht lohnen, die Reise zu machen, denn er musste seine Tätigkeiten im *Conservatório Dramático e Musical* bzw. in den *Parques Infantis* vorübergehend ruhen lassen. Außerdem war der Lohn, der ihm vorgeschlagen wurde, nicht so attraktiv. Und das zweite Problem: seine Frau Tatiana war damals mit ihrem zweiten Kind schwanger und würde das Kind genau während der Reise auf die Welt bringen. Martin Braunwieser entschied sich dennoch für die Annahme der Einladung. Am 6. Februar 1938 verließ also die Gruppe der *Missão de Pesquisas Folclóricas* an Board des Schiffes *Itapagé* in Richtung Norden bzw. Nordosten Brasiliens den Hafen von der Stadt Santos<sup>45</sup>. Sie begannen ein Abenteuer, das ungefähr sechs Monate dauern und sich über sechs Bundesländer (Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará<sup>46</sup>) erstrecken würde.

---

*Afro-Brasileiro* (2. Afro-brasilianischer Kongress) in der Stadt Salvador (Bahia) geschickt, um die vorgespielten Melodien aufzuschreiben. Was die Reise Guarnieris nach Europa angeht, so hat diese nicht lange gedauert, denn der zweite Weltkrieg hatte gerade anfangen und er musste zurück nach Brasilien fliegen. - VERHAALLEN. 2001, p.46

<sup>45</sup> Der Hafen von Santos ist der Haupthafen des São Paulo Bundeslandes.

<sup>46</sup> Die ersten fünf zitierten Bundesländer gehören zu der Region Nordosten Brasiliens. Pará gehört zu der Region Norden. Diese sind einige der ärmsten Bundesländer des Landes, denn sie riesige sozial-ökonomische Probleme haben, die wegen der permanenten Trockenzeit verschlechtert werden. Die sogenannte „Sertão“ (das Wort kommt von „Desertão“ und bedeutet „grosse Wüste“) bleibt monatelang ohne Regen, und dadurch werden die Land- und die Viehwirtschaft sehr geschadet. Auch die gesellschaftliche Ungleichheit ist riesig. 70 Jahre vorher

Vieles, was man heute über die *Missão de Pesquisas Folclóricas* weiß, geht auf die Aufzeichnungen Braunwiesers zurück. Vom ersten bis zum letzten Tag der Reise berichtete Martin Braunwieser in einem großen und detaillierten Tagebuch über den Gang des Projektes.<sup>47</sup>

Am 13. Februar kam das Team in Pernambuco an, um seine Forschungen zu beginnen. Während der Reisen zwischen den Hauptstädten der Bundesländer konnten die vier Männer mit dem Zug fahren<sup>48</sup>. Aber die Sammlung der Melodien und die Tonaufnahmen wurden immer außerhalb der großen Städte, am Rand der Bundesländer gemacht, wo es meist keine Eisenbahn sowie keine Asphaltstraßen gab. Die einzige Fortbewegungsmöglichkeit war mit einem gemieteten alten

---

war die Situation in diesen Regionen noch schlimmer als es heutzutage ist. – <[www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)> Access on 14.08.2012.

<sup>47</sup> Außerdem beschrieb er regelmäßig seine Eindrücke und Gefühle in vielen Briefen an seine Frau Tatiana in São Paulo, in welchen er zärtlich „Dein Brauni“ unterschrieb. Diese Dokumente, die heute im Besitz der Verwandten Braunwiesers sind, wurden auf Deutsch geschrieben, da dies die Muttersprache von den beiden war. Die Begeisterung des österreichischen Musikers können wir deutlich in seinen Berichten vom 9. Februar nachvollziehen. Das Schiff Itapagé segelte an der brasilianischen Küste in Richtung Norden entlang und als es die Stadt Vitória im Bundesland Espírito Santo erreichte, beschrieb Braunwieser seine Eindrücke so in seinem Tagebuch: „(...) Bis fast mittags überall nur Meer, ganz langsam näherten wir uns dem Ufer, zuerst eine lang gestreckte ‚Praia‘ (Strand) und weit hinten Berge, einige Hügel und Höhen besonders hervortretend. Immer deutlicher werden die einzelnen Formen, bis man dann deutlich die verschiedenen ganz eigenartig geformten Berge unterscheiden konnte. Ganz unerwartet sieht man plötzlich eine enge Einfahrt, fast wie ein ins Meer mündender Fluss aussehend und wirklich das Schiff fährt hinein. Steinhügel und Berge teilweise unbewachsen nur Fest und Stein sichtbar einige kleine Häuschen, die zum Pflanzen möglichen Stellen mit Zuckerrohr bewachsen, Bäume, kleine und grössere Insel, rückwärts Berge und langsam sieht man immer mehr Häuser, die Stadt Vitória erscheint. Wohl ganz selten hat Gott so viele Schönheiten zusammen in Erscheinung treten lassen. Jeder Mensch mit etwas Gefühl für die Natur wird bezaubert sein von den teils an den Zuckerhut in Rio erinnernden Felsenberge, von den mit Wald bepflanzten sanften Höhen, kleine Häuschen dazwischen hervorlugend, dann wieder unerwartet große Felsblöcke und weit rückwärts eine bläulich erscheinende, teilweise in ruhigen, dann wieder in unwahrscheinlichen Formen gestaltete Bergkette. Rundherum im Tal teils grosse teils kleine Wasserarme. Ich war bezaubert. Am Land fanden wir eine im sichtbaren Fortschritt mittelgrosse, weitausgebreitete Stadt (...). Da wenig Zeit war, konnten wir nur eine kurze Bondrundfahrt unternehmen. Enge, alte ganz unmoderne Strassen mit alten Häusern sehr romantisch – und breite oder in Erweiterung begriffene neue Strassen mit teilweise neuen Häusern. Die Hitze kaum zu ertragen. Zum erstenmal sah ich die Leute in den Kaffees Kokosmilch trinken. Wie die Einfahrt, so auch die Ausfahrt. Diese Schönheit kann man nicht beschreiben. Mir wird es unvergesslich bleiben und sollte sich mir später die Gelegenheit bieten, komme ich wieder zurück und betrachte mir genauer diese Naturschönheiten wie auch das besonders schön hervortretende Hinterland. - Immer weiter rücken die Berge zurück, das Ufer sieht man nicht mehr – die hohen Berge werden schwächer und schwächer, das offene weite Meer nimmt uns wieder auf. Bis jetzt der erhabenste Eindruck auf dieser im Anfang begriffene Reise.“ - Das Tagesbuch des Martin Braunwieser in der „Missão de Pesquisas Folclóricas“. p6-9 (09.02.1938) - Martin Braunwieser-Archiv - im Besitz der Verwandten Braunwiesers. - Der Musikwissenschaftler Álvaro Carlini veröffentlichte in seiner Doktorarbeit das Tagesbuch und die Briefe von Braunwieser auf portugiesisch. – CARLINI. 2000.

<sup>48</sup> Damals war die Eisenbahn ein ganz populäres Verkehrsmittel in Brasilien. Heutzutage gibt es fast keine Züge mehr in diesem Land. Trotz der riesigen Fläche ist es nur möglich, auf den Autobahnen zu fahren. - STEFANI. 2007.

Lastkraftwagen. Aber in manchen Orten konnten auch keine LKWs fahren und die Gruppe musste den Weg mit dem Pferd bestreiten<sup>49</sup>.

Das Team arbeitete auf diese Art: sie besuchten kleine Städte und Dörfer auf der Suche nach Musik. Sie fanden Arbeitsgesänge, religiöse Gesänge, Kinderlieder, Kriegslieder, manche mit und andere ohne Tanzbegleitung. Wenn sie das Aufnahmegerät bei sich hatten, baten sie höflich die Menschen, am Mikrofon zu singen. Nach dem Hinweis von Mário de Andrade (1893-1945) boten sie diesen Leuten kein Geld an. Sie sagten einfach, dass sie ihren Gesang wunderschön fanden und deswegen aufnehmen mochten. Die meisten „Sänger“ waren ganz einfache und arme Leute, Handwerker, die jeden Tag den Schwierigkeiten und der Armut des Sertão entgegentraten. Sie waren meist indianischer und schwarzer Abstammung, das heißt, das ursprüngliche brasilianische Volk. Sie konnten kaum glauben, dass ihre Stimmen von so einem Gerät imitiert werden konnten. Wenn die Mission das Aufnahmegerät nicht dabei hatten, schrieb Braunwieser die Melodien auf.

Aber die Aufgabe Braunwiesers als verantwortlicher Musiker der Gruppe war nicht nur die Notierung der Melodien, sondern auch die Beurteilung in Bezug auf die musikalische Relevanz der Melodien<sup>50</sup>. Das Team schrieb auch den Text der Gesänge auf und zeichnete die Kleidungen der Menschen, wenn sie Feierlichkeiten und religiöse Zeremonien fanden.

\* \* \*

---

<sup>49</sup> Jahre später, als Braunwieser sich an die erlebten Schwierigkeiten erinnert, erzählte er mit Humor: „Alle sollten Pferde reiten! Ich, da ich nicht gewohnt war, blutete hinter für eine ganze Woche!“ – CARLINI. 2000.

<sup>50</sup> Einige Aufzeichnungen und Editionen der Melodien, findet man in dem Archiv der *Centro Cultural de São Paulo* - <[www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br)> Access on 14.08.2012.

Im März 1938, in Paraíba, konnte Braunwieser in der Zeitung über den Anschluss Österreichs zum sogenannten Dritten Reich lesen. Der österreichische Komponist schrieb darüber in einem Brief vom 24. März an seine Frau:

„(...) In der Nähe von João Pessoa sah ich eine Art Wiese weit und breit mit leuchtenden gelben Blumen bewachsen, es erinnerte mich an meine Heimat, die jetzt zu Deutschland gehört. Wie schnell ist dieser „Anschluss“ gekommen. Wie laut sprach man von einem Krieg, und wie ruhig ist äusserlich alles geblieben. Wie mögen sich die Leute in Salzburg in die neue Lage finden? Was wird wohl Paumgartner machen? Ich habe mich mit dem Gedanken zurecht gefunden, hier in Brasilien eine neue Heimat zu schaffen und ich fühle mich zufrieden. Gebe mir Gott genug Ausdauer und Kraft, dass ich noch viel arbeiten kann und noch meiner Rückkehr nach São Paulo Gelegenheit finde, meine in dieser Reise erworbenen Kenntnisse weiterzugeben. (...)“<sup>51</sup>

Im folgenden Monat bekam Braunwieser die Nachricht über die Geburt seiner zweiten Tochter, die Renata Braunwieser heißen würde. Das Team erhielt aber zur gleichen Zeit eine unangenehme Mitteilung, die den Kurs der Geschichte der *Missão de Pesquisa Folclóricas* ändern würde.

Es wurde bereits erwähnt, dass von 1933 an der Diktator Getúlio Vargas (1883-1954) an der Macht in Brasilien war. Mário de Andrade (1893-1945), der immer die Ausdrucksfreiheit in der Kunst und in jedem anderen Bereich des gesellschaftlichen Lebens verteidigt hatte, empfand gegen die diktatorische Vargas-Regierung vollkommene Abneigung. Trotzdem erreichte Mário de Andrade sogar nach dem Jahr 1933 bei der Aufführung seiner Projekte stets Erfolg, besonders bei der Gründung der Kulturabteilung der Stadt São Paulo (1935). Am 10. November 1937 entschloss aber Getúlio Vargas (1883-1954) sich, seine diktatorischen Vorstellungen zu verschärfen. Er dekretierte den *Estado Novo* („Neuer Staat“), der

---

<sup>51</sup> *Das Tagesbuch des Martin Braunwieser in der „Missão de Pesquisas Folclóricas“*. p35-40 (João Pessoa, Paraíba, Brasil, 24.03.1938) - **Martin Braunwieser-Archiv** - im Besitz der Verwandten Braunwiesers.

charakterisiert wurde durch die Verstärkung der polizeilichen Mächte, der Zensur und der Einschränkung der Freiheit in Brasilien. Mário de Andrade wurde unverzüglich von den Folgen dieses Dekrets betroffen. Im Februar 1938 hatte die *Missão de Pesquisas Folclóricas* ihren Beginn und vier Monate danach wurde im Mai Andrade von seiner Stellung in der Kulturabteilung der Stadt São Paulo entlassen<sup>52</sup>.

Nachdem diese Nachricht Anfang Mai die Mission im Norden erreichte, waren die Mitglieder der Gruppe desorientiert. Vor dem Ereignis hatte Mário de Andrade sogar die Verlängerung der Reise vor, aber nach seiner Entlassung musste das Missionsteam im Juli 1938 nach São Paulo zurückkehren.

Das Ausscheiden von Andrade wirkte sich besonders für Martin Braunwieser negativ aus. Erstens weil der Musikwissenschaftler, zu dem Braunwieser starke Freundschaftsverbindungen hatte, diesem in seiner Karriere in Brasilien ständig geholfen hatte, wie schon vorher in der Arbeit erwähnt. Zweitens weil Braunwieser den ihm nach der Rückkehr von Mario de Andrade versprochenen Zuschuss nicht bekommen würde, da Mário de Andrade nicht mehr die Stellung als Chef der Kulturabteilung innehatte. Tatsache ist, dass sich die finanzielle Situation des Österreichers verschlechtern würde. Von den vier Mitgliedern der Mission bekam Braunwieser den geringsten Lohn: Ihm wurde nur 10% des Lohns des Tontechnikers Benedito Pacheco zugesprochen. Man weiß nicht genau, warum das Geld so unregelmäßig an die Mitglieder der Mission verteilt wurde, aber da Brasilien sich unter einer diktatorischen Regierung befand, erschien es als unpassend dass ein Ausländer einen hohen Lohn bekommt<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Dieses Ereignis schlug Mário de Andrade auf eine unersetzliche Weise. Er verließ sofort São Paulo, um in Rio de Janeiro zu leben. Ab 1941 lebte er wieder in São Paulo, aber isoliert erlebte er die letzten Momente seiner Projekte in Brasilien und die vom Krieg in Europa verursachte Betroffenheit. Völlig ungetröstet ging er allmählich zu seinem Ende, an welchem er 1945 mit 51 Jahren das Leben verlor. - HEITOR. 1956, p.344-346

<sup>53</sup> Zur größeren Verschlechterung der finanziellen Situation Braunwiesers hatte er während der Reise einen Unfall, bei welchem er ein gebrochener Zahn kriegte. Dabei ein Kokosnuss zu beißen, biss der nicht daran gewohnte Braunwieser die Schale statt das Fleisch der Frucht und musste also direkt zu einem Zahnarzt gehen.



Am 20. Juli 1938 kam die *Missão de Pesquisas Folclóricas* mit 169 aufgenommenen Platten (über 30 Stunden) und ca. 1600 aufgeschriebenen Melodien an der Küste São Paulos an und schloss somit diese historische Reise ab. Mário de Andrade hatte dieses Material nicht einmal in der Hand und Braunwieser wurde nicht angeboten, es zu bearbeiten, obwohl er maßgeblich an der Sammlung des Materials beteiligt war<sup>54</sup>.

Die *Missão de Pesquisas Folclóricas* stark beeinflusste das Leben Braunwiesers. Nicht nur, weil er dabei mit der folkloristischen Forschung eines ganz anderen Lands als seiner Heimat sich beschäftigte oder dabei seine musikalischen Kenntnisse vergrößerte. Viel mehr: dank der *Missão de Pesquisas Folclóricas* lernte Braunwieser andere Völker kennen, beobachtete und erlebte deren Leben und Gewohnheiten und lernte deren Kultur<sup>55</sup>.

So erlebte Braunwieser bei den durch die Reise aufgebürdeten Schwierigkeiten viele neue Realitäten, die er sich nie hätte vorstellen können, falls er in Europa geblieben wäre<sup>56</sup>. Noch dazu war die in der Region herrschende unbestrafte Kriminalität ihnen eine konstante Bedrohung. Die Armut und das Elend, von denen der Österreicher in seinem Tagesbuch berichtete, konnten überall beobachtet werden,

---

Der Betrag, den Braunwieser dem Arzt bezahlen musste, war fast gleich aller von ihm bei der Mission erhaltenen Löhne. Die Kollegen mussten ihm Geld ausleihen. - *Das Tagesbuch des Martin Braunwieser in der „Missão de Pesquisas Folclóricas“*. P13-18 (09.02.1938) - Martin Braunwieser-Archiv - im Besitz der Verwandten Braunwiesers.

<sup>54</sup> Für fast 70 Jahre war das gesammelte Material praktisch vergessen und der brasilianischen Population unerreichbar. Glücklicherweise bracht 2006 das *Centro Cultural São Paulo* („São Paulo Kulturzentrum“) das Projekt wieder zum Leben. Es wurde eine 6er-CD-Sammlung mit dem gesamten Tonmaterial veröffentlicht und es wurden über die Mission erklärende Präsentationen aufgeführt. - <[www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br)> Access on 14.08.2012

<sup>55</sup> In seinem Tagesbuch beschrieb Braunwieser die Reise als „eine Besorgung der höchsten Welt“. - *Das Tagesbuch des Martin Braunwieser in der „Missão de Pesquisas Folclóricas“*. p24 (12.05.1938) - **Martin Braunwieser-Archiv** - im Besitz der Verwandten Braunwiesers.

<sup>56</sup> Die „kaum zu ertragene“ Hitze zum Beispiel war ständig und durch die die Region charakterisierende niedrige Luftfeuchtigkeit verschlimmert. Was die persönliche Hygiene angeht, berichtete er in seinem Tagesbuch, dass das Wasser „schon vor dem Baden schmutzig“ gewesen sei. Wenn zum Baden das Wasser also nicht geeignet war, zum Trinken war es noch kritischer und deswegen litt die Gruppe oft an Durst. - *Das Tagesbuch des Martin Braunwieser in der „Missão de Pesquisas Folclóricas“*. p24 (12.05.1938) / p6-9 (09.02.1938) - **Martin Braunwieser-Archiv** - im Besitz der Verwandten Braunwiesers.

„(...) Wenn man aus der Stadt hinauskommt und die Lehmhütten der Leute sieht, mir tut das Herz weh. Viele Menschen in einer ‚Mucamba‘ (kleine Hütte), so wenig Platz – fast kein Geld – wie diese Leute arm leben, ist mir kaum erklärlich. Und dabei die Umgebung von Recife ist voll von diesen Hütten, nach allen Richtungen findet man sie und in einer unvorstellbaren Anzahl. Oft grosse geschlossenen Viertel, eine Hütte so eng an der anderen, dass man kaum durch gehen kann. Diese Leute sind es so gewohnt, sie kennen nichts anderes. Für sie ist das Leben nun einmal so von Gott geschaffen – sie haben ihre Freuden und Leiden in ihrer Art!“<sup>57</sup>

Jahre später sprach Braunwieser wieder über die Menschen, denen er während der Reise begegnet war:

„(...) sie alle waren gute Menschen, wirklich gut, herzlich. Man kam da an, die Armut war riesig, aber die erste Frage, die sie stellten, war immer ‚Wollen Sie ein Tässchen Kaffee?‘ (...)“<sup>58</sup>

\* \* \*

Während der Reise der *Missão de Pesquisas Folclóricas* hatte Braunwieser keine Zeit zum Komponieren, aber er würde die im Nordosten erhaltene Musikkennntnisse auf seine Werke anzuwenden. Im März 1938 besuchte die Mission ein Indianerdorf in Pernambuco und erlebte eine Zeremonie der „Caboclinhos“ (wie sie dieses Volk nannten), die Braunwieser sehr bezauberte. Es geht um einen Tanz, den sogenannten „Praiá“, den Braunwieser aufmerksam beobachtete und die Melodien und Informationen über die Bewegungen, Instrumente und Kostüme aufschrieb. Als er von der Reise zurückgekehrt war, fing er die Komposition eines auf diesem Ritus basierten Werkes an; 1942 beendete er sein *Praiá* für sinfonisches

---

<sup>57</sup> *Das Tagesbuch des Martin Braunwieser in der „Missão de Pesquisas Folclóricas“*. p15-20 (21.02.1938) - **Martin Braunwieser-Archiv** - im Besitz der Verwandten Braunwiesers.

<sup>58</sup> CARLINI. 1997. P.98-101

Orchester, eines seiner ersten umfangreichen und bedeutenden Werke. In einem Brief an seine Ehefrau beschrieb er die Tanz-Zeremonie:

„(...) Die Tänzer alle in alter Tracht – Fasern aus Palmenblättern fest und eng zusammen geheftet – das macht einen noch erfrischend natürlichen Eindruck. Der ganze Körper ist bedeckt, nur die nackten Füße sieht man. Für die Augen sind zwei kleine Löcher frei gelassen – am Kopf ein tellerartig geformter Federbusch und darüber ein Holzstab, auch mit Federn geschmückt. Ich nahm einige Fotografien auf – wenn sie halbwegs gut geworden sind, sende ich sie Dir. Der Tanz ist anstrengend, die Leute tanzen tagelang, wie man sagt – und ich glaube es. Musikalisch ist die Monotonität bestimmend. Zwei einfache Blasinstrumente wiederholen eine kurze Phrase vielmals und gehen dann in eine ähnliche Phrase über. Eine Art hohle Holzkugel mit kleinen Steinen darinnen – ‚Maracá‘ genannt, ist das einzige dabei verwendete Schlaginstrument, jeder der Tänzer hat eines in der Hand und schlägt damit einen immer gleichen, allen gemeinsamen Rythmus. Ab und zu stossen sie Schreie aus, in einer bestimmten Harmonie – vielleicht ein Überbleibsel des früheren Kriegsrufes. Das ist das Schönste, das Interessanteste, was ich bei den ‚Caboclinhos‘ fand. (...)“<sup>59</sup>

Grundsätzlich besteht Braunwiesers *Praia* aus einem gut orchestrierten Arrangement von Elementen der originären indianischen Zerimonie, summiert mit Elementen der modernen Musik des 20. Jahrhunderts, wie dissonante Intervalle von grossen und kleinen Sekunden. Wenn wir *Praia* mit dem von demselben Jahr entstehenden Werk *Bachianas Brasileiras Nr. 7*, von Heitor Villa-Lobos (1887-1959) vergleichen, verstehen wir, wie die zwei Komponisten die brasilianische musikalischen Elemente anders behandeln. 1942 war Villa-Lobos schon ein reifer Komponist, und seine aus dieser Zeit Werke enthalten die Folklore Brasiliens nicht auf eine explizite Weise. Der Tanzrhythmus Villa-Lobos versteckt sich hinter der Bewegung der Streicher (manchmal in Pizzicato wie z.B. in dem ersten Satz *Ponteio*), während Braunwieser ihn immer deutlich zeigt, vor allem in den Perkussioninstrumenten. Bei Braunwieser ist die „Brasilianität“ der Kern des Werkes.

---

<sup>59</sup> *Das Tagesbuch des Martin Braunwieser in der „Missão de Pesquisas Folclóricas“*. p26 (Tacarátú, Pernambuco, 12.03.1938) - **Martin Braunwieser-Archiv** - im Besitz der Verwandten Braunwiesers.

Villa-Lobos versteht in diesem Fall die Folklore seines Landes auf eine lyrische Weise. Braunwieser versteht sie primitiver.

\* \* \*

Nach seiner Rückkehr von der Reise der *Missão de Pesquisas Folclóricas*, nahm Braunwieser seine Aktivitäten bei den *Parques Infantis* wieder auf und erwarb zusätzlich die Stellung als Lehrer am *Instituto Musical de São Paulo* („Institut für Musik von São Paulo“). Diese zwei Stellungen ermöglichten Braunwieser und seiner Familie in finanzieller Sicherheit zu leben und deswegen konnte er sich seinem vor einigen Jahren gegründeten Projekt widmen, die *Sociedade Bach de São Paulo*.

Im Jahr 1940 wurden zwei wichtige Schritte für die Erweiterung der Gesellschaft getan. Zuerst: wurden sie und ihre Statuten registriert. Danach wurde eine Chorgruppe geformt, die Braunwieser leiten würde.

Die Gesellschaft besaß nie einen festen Sitz. Für die Veranstaltung von Konzerten wurden Säle von der Kulturabteilung der Stadt São Paulo ausgeliehen. oder von anderen Institutionen, die das Projekt unterstützten. In den Konzerten spielten Musiker, von Braunwiesers Initiative angespornt, normalerweise ohne Gage. Berühmte brasilianische Musiker, wie Frutuoso Viana (1896-1976) und João de Souza Lima (1898-1982), sowie auch ausländische wie Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) und Anton Walter Smetak (1913-1984), nahmen an den Konzerten der *Sociedade Bach de São Paulo* teil<sup>60</sup>.

Im Jahr 1945, als die Gesellschaft ihr zehnjähriges Jubiläum feierte,, fand auch ihr 100. Konzert statt, im dem der deutsche Musikwissenschaftler Francisco

---

<sup>60</sup> Frutuoso Viana (1896-1976) und João de Souza Lima (1898-1982) waren berühmten brasilianischen Komponisten und Pianisten des 20. Jahrhunderts. – MARIZ. 2005, p.32-44 58-62

Curt Lange (1903-1997) einen Vortrag hielt, in welchem er eine Parallele zwischen der Musik Bachs und der gleichzeitigen brasilianischen Barockmusik zog<sup>61</sup>. Zwei Jahre später, im Jahr 1947, wurde ein Gesang- und Einführungskurs in die Bach-Musik, der *Curso de canto e introdução à música de Bach* („Kurs für Gesang und Einleitung in die Musik Bachs“), angeboten, in dem der folgende Text ausgeteilt wurde:

„(...) Es ist falsch zu denken, dass wir seit unserer Geburt die Musik Bachs verstehen oder nicht, sowie meinen, dass es unmöglich ist, sie zu lehren. Die Wahrheit ist, dass Bach mehr als alle anderen Komponisten studiert werden muss. (...) Die berühmten Musiker weichen vielleicht von Kleinigkeiten ab, aber sie sind sich einig über die traditionellen Hauptpunkte. Wenn wir Bach interpretieren möchten, müssen wir die Tradition lernen. Wir müssen sein Leben und sein Temperament kennen lernen, sowie den Charakter und die Klangfülle der Instrumente, für welche er schrieb, die Kontrapunktregeln, und den Stil seiner Epoche. (...)“<sup>62</sup>

Im Jahr 1948 förderte die Gesellschaft den ersten Wettbewerb für junge Interpreten der Musik Bachs, die *Concertos Extraordinários da Juventude* („Jugendkonzerte“). Dieser Wettbewerb war ein absoluter Erfolg und es wurden ungefähr 30 weitere veranstaltet. Viele junge Musiker, später berühmte Namen der brasilianischen Musik, spielten am Anfang ihrer Karriere in diesem Wettbewerb.

Wichtig ist in der Geschichte der *Sociedade Bach de São Paulo* auch der Austausch mit europäischen Musikern und Professoren. Braunwieser hielt immer Kontakt mit seinen Professoren in Salzburg, sowie mit den Kollegen und Freunden, mit denen er in Europa Kontakt gehabt hatte. Durch diese Beziehungen hatte die

---

<sup>61</sup> Franz Curt Lange (1903-1997), Musikwissenschaftler und Architekt, ist in Eilenburg (Sachsen) geboren, und wanderte 1923 nach Uruguay nach der Ersten Welt Krieg ein. Als er die uruguayische Staatsangehörigkeit bekam, änderte er sein Vorname für die lateinische Version, Francisco. Sein Beitrag für die südamerikanische Musikwissenschaft ist riesig, und deswegen ist sein Name als einer der wichtigsten in diesem Bereich im 20. Jahrhundert betrachtet. Zu der *Universidade Federal de Minas Gerais* („Staatliche Universität von Minas Gerais“) gehört die *Acervo Curt Lange* („Curt Lange Sammlung“), wo alle seine Dokumente organisiert sind. – <[www.curtlange.bu.ufmg.br](http://www.curtlange.bu.ufmg.br)> Access on 14.08.2012

<sup>62</sup> **Sociedade Bach de São Paulo-Archiv** - im Besitz der Verwandten Braunwiesers.

Gesellschaft Kontakt bzw. auch Gastauftritte wichtiger Musiker und Musikwissenschaftler, wie zum Beispiel Kurt Pahlen (1907-2003)<sup>63</sup>.

Noch eine besondere Episode der Geschichte der *Sociedade Bach de São Paulo* muss erläutert werden. Braunwieser war ein grosser Bewunderer des Friedensnobelpreisträgers (1952) Albert Schweitzer (1875-1965)<sup>64</sup>. Nicht nur die Liebe für die Musik Bachs hatten sie gemeinsam, auch die Anthroposophie. Das Ehepaar Braunwieser war grundsätzlich anthroposophisch; Tatiana Braunwieser war sogar eine der ersten Personen, die die Lehre Rudolf Steiners (1861-1925) in Brasilien bekanntmachten<sup>65</sup>. Martin Braunwieser schrieb auch Albert Schweitzer und erzählte über seine Bemühungen, den Namen Bachs in Brasilien bekannt zu machen; er ernannte ihn zum Ehrenpräsidenten der *Sociedade Bach de São Paulo*. Zur Freude des Komponisten beantwortete Schweitzer seinen Brief, der eingerahmt wurde und als Bild in Braunwiesers Musizierzimmer hing<sup>66</sup>.

Finanziell wurde die Gesellschaft von ihren Mitgliedern unterstützt. Aber das Geld war nie genug und die Braunwiesers mussten sich viel um das Überleben des Projekts bemühen. Vom Jahr 1964 an konnte auch die zweite Tochter des Ehepaares, Renata Braunwieser, die auch zur Musikerin wurde, ihren Eltern in der Leitung der Gesellschaft helfen. Sie übernahm die Leitung des Chores sowie die Präsidentschaft der *Sociedade Bach de São Paulo* und erfüllte die Aufgaben, bis die Gesellschaft 1977 aufgegeben bzw. beendet wurde<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup> Der wiener Dirigent, Komponist und Musikwissenschaftler Kurt Pahlen (1907-2003) lebte und arbeitete für viele Jahre in Südamerika, besonders in Argentinien und Uruguay. Mehr über Kurt Pahlen: PAHLEN, Kurt. *Ja, die Zeit ändert viel: Mein Jahrhundert mit der Musik*. (Autobiographie). Deutsche Verlags-Anstalt DVA. München 2001.

<sup>64</sup> Mehr über Albert Schweitzer: BENTLEY, James. *Albert Schweitzer: Eine Biographie*. Düsseldorf. Patmos. 1993.

<sup>65</sup> In: SETZER. <<http://sab.org.br/antrop/ANframeHistBras.htm>> Access on 14.08.2012

<sup>66</sup> HÜLSKATH. 2001. <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM72-03.htm>> Access on 14.08.2012

<sup>67</sup> Die *Sociedade Bach de São Paulo* wurde 1977 aufgegeben hauptsächlich aus finanziellen Gründen. Ausserdem war Braunwieser schon 76 Jahre alt und hatte nicht mehr so viel Kraft wie früher.

Die im Jahr 1935 gegründete und 1977 geschlossene *Sociedade Bach de São Paulo* lebte ununterbrochene 42 Jahre und veranstaltete über 330 Konzerte, außer der schon erwähnten Kurse, Wettbewerbe und Vorträge. In diesen Konzerten wurde ein großer Teil des Bachschen Werks aufgeführt, meistens zum ersten mal in Brasilien<sup>68</sup>. Nach den Verwaltungsberichten der Gesellschaft kann man behaupten, dass viele der aufgeführten Werke für Kammermusik waren, besonders nur für Klavier. Aber auch Stücke wurden aufgeführt, die Orchester und Chor fordern, wie die *Johannespassion*, das *Weihnachtsoratorium*, die *Brandenburgischen Konzerte*, die *Messe in h-Moll* und in *G-Dur*, das *Magnificat in D-Dur* u. a..<sup>69</sup>

Wenn das Werk von Johann Sebastian Bach heutzutage in ganz Brasilien gespielt wird, der *Sociedade Bach de São Paulo* zu verdanken ist.

\* \* \*

Im Jahr 1945 war Braunwieser wegen der vielen Beschäftigungen, denen er sich widmete, der *Missão de Pesquisas Folclóricas*, der *Sociedade Bach de São Paulo* und seiner Stellungen, schon anerkannt und respektiert in dem brasilianischen Musikkreis. Als Heitor Villa-Lobos (1887-1959) die *Academia Brasileira de Música* („Brasilianische Akademie der Musik“)<sup>70</sup> gründete, bekam Braunwieser die Einladung, einer der Gründungsmitglieder der Akademie zu sein. Er besetzt den 7. Gründerstuhl, deren Patron der Komponist *Francisco Manuel da Silva* (1795-1865)<sup>71</sup> ist.

---

<sup>68</sup> Außer des Werks Bachs führte die *Sociedade Bach de São Paulo* auch Werke von anderen Komponisten seiner Zeit auf, sowie auch von seinen Söhnen. - **Sociedade Bach de São Paulo-Archiv** - im Besitz der Verwandten Braunwiesers.

<sup>69</sup> **Sociedade Bach de São Paulo-Archiv** - im Besitz der Verwandten Braunwiesers.

<sup>70</sup> Diese Akademie gibt bis heute, und Villa-Lobos gehört der 1. Stuhl. <[www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br)>

<sup>71</sup> Francisco Manuel da Silva (1795-1865) ist ein berühmter Komponist, hauptsächlich weil er 1831 die *Hino Nacional Brasileiro* („Brasilianische National Hymnus“) komponierte. - HEITOR. 1956. p.74

\* \* \*

Neben den Aktivitäten bei der *Sociedade Bach de São Paulo*, unterrichtete Braunwieser immer Musik. Den im Jahr 1937 angenommene Dienst als Musiklehrer der *Parques Infantis* übte er bis 1964 aus. Am schon erwähnten *Instituto Musical de São Paulo* unterrichtete Braunwieser von 1939 bis 1970, als er seine Arbeit als Direktor bei dieser Institution beendete. Zwischen 1948 und 1951 lehrte er Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition an dem *Conservatório Musical Santa Marcelina* und von 1949 bis 1971 Dirigieren an dem *Conservatório Estadual de Canto Orfeônico*<sup>72</sup>. 1961 wurde er als Berater für „canto orfeônico“ von der Stadt São Paulo angenommen.

Wie man sehen kann, arbeitete Martin Braunwieser als Lehrer für verschiedene Musikdisziplinen, vor allem soll aber die Arbeit mit der menschlichen Stimme hervorhoben werden.

Im Jahr 1952 komponierte er *Ave Maria* für Chor, in welchem wir seinen Stil verstehen können.

### ***Ave Maria***

Andere Komponisten haben in Brasilien den Text „Ave Maria“ vertont, aber Braunwiesers *Ave Maria* hat einen besonderen Platz in dieser Gruppe. Es besteht aus einem Werk, da ihr musikalische Sprache sich von anderen liturgischen Stücken

---

<sup>72</sup> Der *Conservatório Estadual de Canto Orfeônico* ist heute die *Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP)* („Institut für Kunst der Staatlichen Universität von São Paulo“).



dieser Epoche unterscheidet: es ist modern für die Zeit in Brasilien und Elemente der brasilianischen Folklore wurden verwendet, wie im folgenden erläutert wird.

In Brasilien widmete sich diesem Thema hauptsächlich Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Er schrieb zwischen 1914 und 1948 mehr als zehn „Ave Marias“ sowohl auf lateinisch als auch auf portugiesisch. Obwohl dieser brasilianische Komponist in vielen seinen Werken eine moderne Ästhetik verwendete, haben fast alle seine liturgischen Kompositionen eher die romantische Klangfülle vom Ende des 19. Jahrhunderts<sup>73</sup>. Andere Komponisten wie Francisco Braga (1868-1945), Alberto Nepomuceno (1864-1920) und Francisco Mignone (1897-1986) haben auch „Ave Marias“ in romantischer tonaler musikalischer Sprache geschrieben<sup>74</sup>.

In Europa können wir Braunwiesers Stück zum Beispiel mit dem von Igor Stravinsky (1882-1971) vergleichen. Stravinsky hat 1934 (rev. 1949) sein *Ave Maria* komponiert, aber anders als Braunwieser, hat der Russe sein Werk (wie die andere Brasilianer) konservativ begriffen. Das *Ave Maria* gehört zu den neoklassizistischen Werken Stravinskys, wie z.B. seine *Messe* (1948). In seinen eigenen Worten, schaffte er „a simple harmonic intonation of the words“<sup>75</sup>.

In sein *Ave Maria* schließt Braunwieser einige Elemente ein, die das Stück einzigartig machen. Er arbeitete mit Eigenschaften, die vollkommen neu in der brasilianischen Musikszenen waren. Die Hauptidee ist die Bitonalität. Die Frauenstimmen singen immer ein Ton (plus eine Oktave) höher als die Männer, wie

---

<sup>73</sup> Mehr über Heitor Villa-Lobos: APPLEBY, David P. *Heitor Villa-Lobos: A Bio-Bibliography*. New York: Greenwood Press. 1988.

<sup>74</sup> Mehr über diese Komponisten: HEITOR, Luiz. *150 anos de música no Brasil*. José Olímpio. Rio de Janeiro. 1956.

<sup>75</sup> Über seine Vokalmusik erklärte Stravinsky: “(...) I can endure unaccompanied singing in only the most harmonically primitive music.” - SCHIAVO, Paul. *Igor Stravinsky: Bogoroditse D’vo (Ave Maria), Simbol’vyeri (Credo), Otche Nash’ (Pater Noster)*. **Concert Programm for November 19 and 20, 2010**. STL Symphony. 2010. - – STEINBERG. 2005, p.272.

wir schon in den ersten Takten deutlich sehen können (Tenor und Bass in D-dur und Sopran und Alt in E-dur)<sup>76</sup>:

Expressivo (♩=90) Martin Braunwieser (1952)

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum,

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, Bene - dic -

Auch wenn Braunwieser Imitation benutzt, hält er an derselben Idee fest: Tenor und Bass sowie Sopran und Alt singen immer in kleinen oder grossen Terzen (Takt 9 bis 26):

Bene - dic - - - - - ta - - - - - tu in muli - e - ri - bus et Bene -

Bene - dic - - ta (10) tu in muli - e - ri - bus et Bene - dic - tus fru - - tus (15)

ta - - - - - tu in muli - e - ri - bus et be - ne - dic - tus

- - - - - ta tu in muli - e - ri - bus et Bene - dic - tus fru - - tus ven - tris

<sup>76</sup> Die folgenden Notenteile stammen aus dem Martin Braunwieser-Archiv (im Besitz der Verwandten Braunwiesers).

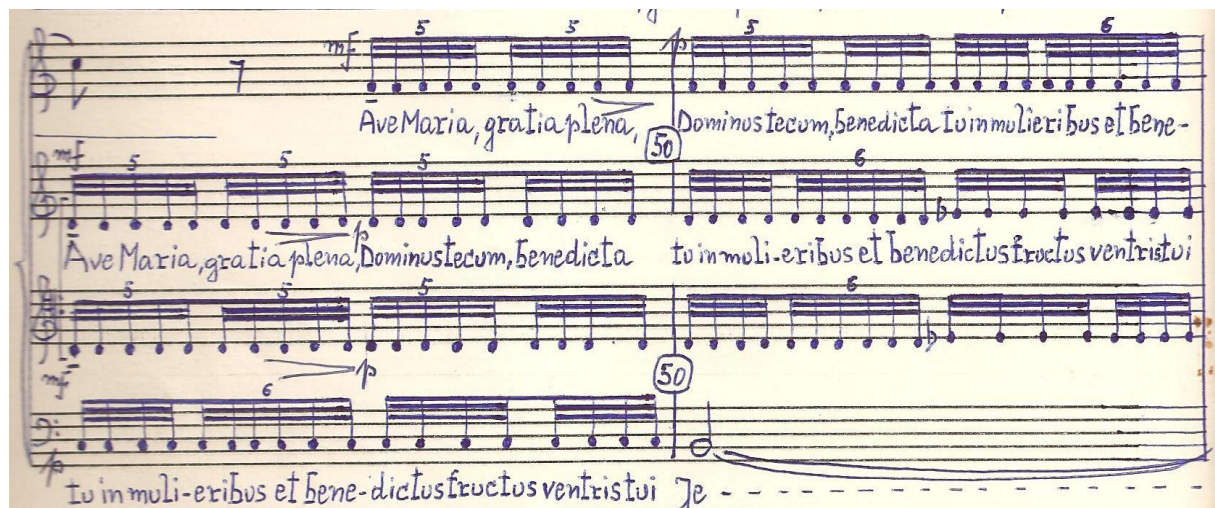
Ab Takt 27 beginnt ein neuer Abschnitt („Sancta Maria Mater Dei“) und die Bitonalität wird noch deutlicher. Sopran und Tenor teilen sich in zwei Stimmen und Dreiklänge werden parallel gesungen. Die Frauen fangen in As-Dur und die Männer in G-moll an:

The image shows a handwritten musical score on yellowed paper. It consists of four staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Tenor), and the bottom two are for piano accompaniment. The music is written in a mix of treble and bass clefs, illustrating bitonality. The lyrics "San-cta Ma-ri-a, Mater De-i" are written above the vocal staves. The piano part includes markings like "SUS." and circled numbers 25 and 30.

Die Bitonalität entwickelt sich weiter zwischen den zwei Gruppen (S-A und T-B). Ab Takt 48 fängt ein dritter und letzter Abschnitt an (die Bitonalität wird beendet), wo Braunwieser eine ungewöhnliche Möglichkeit für liturgische Werke dieser Zeit benutzte: den Sprechgesang. In Brasilien war der Sprechgesang etwas neu, noch mehr in einer „Ave Maria“-Vertonung. Genau wie bei Arnold Schönberg (1874-1951) in *Pierrot Lunaire* (1912) oder bei Alban Berg (1885-1935) in *Wozzeck* (1925) und *Lulu* (1937), wurde der Sprechgesang mit exakten Tonhöhen notiert<sup>77</sup>:

<sup>77</sup> Schönberg hat später nicht mehr den Sprechgesang mit exakten Tonhöhen notiert, wie z.B. in *Ode to Napoleon Bonaparte* (1942), *Ein Überlebender aus Warschau* (1947) und in der unvollendeten Oper *Moses und Aron*.





Die ‚Brasilianität‘ in diesem Stück zeigt sich in einigen Elementen der brasilianischen Folklore, die Braunwieser sehr beeinflusst hat. Das Stück ist kurz und diese Elemente sind nur in einer Stelle zu finden, aber in einer deutlichen Weise: der typische brasilianische synkopierte Rhythmus und die Melodie im mixolydischen Modus<sup>78</sup> wurden in dem kontrapunktierten Thema von Takt 9 bis 19 benutzt:



Zusammenfassend stellen wir fest, dass Braunwiesers *Ave Maria* ein sehr bedeutendes Stück ist, weil es völlig neu und originell für die brasilianische Musikszene (vor allem im liturgischen Bereich) war. Es ist die erste Vertonung dieses Textes, in dem der Komponist die Aspekte der europäischen Musik der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Bitonalität oder Sprechgesang verwendete und mit dem Charakter der brasilianischen Musik vermischte.

<sup>78</sup> Siehe das Kapitel „Brasiliens musikalische Folklore und ihre wichtigsten Merkmale“ (Seite 15).

\* \* \*

Im persönlichen Bereich war das Leben Martin Braunwiesers nicht einfach. Obwohl seine Gattin Tatiana ihn das ganze Leben lang als treue Partnerin und Helferin in vielen musikalischen Projekten begleitete, musste der österreichische Komponist mit unabänderlichen Verlusten fertig werden. Als seine erste Tochter Tamara 24 Jahre alt war, starb sie an einer schweren Krankheit (1957). Dreißig Jahre später erlitt Braunwieser einen weiteren schmerzlichen Verlust durch den Tod seiner zweiten Tochter, Renata, die auch wegen Gesundheitsproblemen vor ihrem 50. Lebensjahr starb. Im nächsten Jahr, 1988, stirbt dann seine Frau Tatiana im Alter von 85 Jahren.

\* \* \*

Martin Braunwieser war ein einsamer Mann, als er im Jahr 1991 sein 90. Lebensjahr erreichte. Dank der Mühe seiner Familie bzw. Freunde wurden Ehrungen und Huldigungen veranstaltet und verschiedene Konzerte mit seinen Werken in São Paulo organisiert. In einer Besprechung mit dem brasilianischen Dirigenten und Musikwissenschaftler Samuel Kerr, der an den Konzerten teilnahm, berichtete er seine damaligen Eindrücke zu Braunwieser:

„(...) Braunwieser war eine magische Figur! (...) Er war immer eine sehr strenge Person, aber gleichzeitig ganz zärtlich. (...)“<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Interview mit Samuel Kerr, von Jean Goldenbaum. São Paulo. Brasil. 08.10.2006. - Über die Konzerte, berichtete Samuel Kerr auch eine interessante und witzige Geschichte. Nach einer Aufführung, in der Kerr einen deutschen Chor leitete, gratulierte ihm Braunwieser, und sagte folgendes: „Samuel, du musst sehr viel gelitten haben, um dieses Konzert aufzuführen! Jeder Sänger findet die portugiesische Sprache eine Schweinerei zum singen!“.

Wenige Wochen danach, am 30.11.1991, verschied Martin Braunwieser in seinem Haus in São Paulo.

\* \* \*

Für alles, was er in seinem Leben schuf, sollte Martin Braunwieser heutzutage für eine der wichtigsten Persönlichkeiten Brasiliens im 20. Jahrhundert gehalten werden. Leider ist dies nicht so. Diejenigen, die die brasilianische Musikgeschichte erzählen, erinnern sich selten an seinen Namen, und, wären nicht manche isolierte Anstrengungen, wäre vieles, was er tat, in Vergessenheit geraten<sup>80</sup>. Noch gravierender ist die Situation seiner Kompositionen. Es wurde schon in dieser Arbeit berichtet, dass Braunwieser nicht sein ganzes Leben der Komposition widmen konnte, weil das Schicksal ihm andere Wege auferlegte, und deswegen ist sein Werk nicht so breit. Aber wenn wir uns dem Werk Braunwiesers zuwenden, können wir nicht nur die Entwicklung der brasilianischen Musik, sondern auch die Eigenschaften des schöpferischen Geistes eines Komponisten besser verstehen. Sein Werk versammelt und fasst viele Elemente zusammen, wie die folklorische Forschung und die moderne Musik, dies alles in einem Bereich, der durch die Verbindung und die Ausbreitung zweier ganz verschiedener Kulturen charakterisiert wird.

Das Leben Martin Braunwiesers ist einer der deutlichsten Beispiele der Bereicherung, die in dem Austausch zwischen zwei Kulturen vorkommen kann.

\* \* \*

---

<sup>80</sup> Im Jahr 2001 wegen der Hundertjahrfeier der Geburt Braunwiesers, nahm sein Neffe, der Dirigent Sergio Chnee, eine Platte mit Klavierstücke des Salzbürgischen Komponisten auf. - *Piano Brasileiro Contemporâneo: Em Família*. Sergio Chnee e Paulo Gazzaneo. 2001.

## 2. Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005):

**„Ideen sind stärker als Vorurteile.“<sup>1</sup>**

Wenige Monate vor dem Ersten Weltkrieg erfuhr Emma Maria Koellreutter<sup>2</sup> von ihrer Schwangerschaft. Die Familie wohnte in der wenige Kilometern von der deutsch-französischen Grenze entfernt liegenden Stadt Freiburg und Frankreich hatte dem Deutschen Reich am 3. August 1914 den Krieg erklärt. Am 2. September 1915 kam Hans-Joachim Koellreutter in Freiburg auf die Welt. Im Jahr 1918, als die Mittelmächte des Deutschen Reichs, Österreich-Ungarns und des Osmanischen Reichs besiegt wurden, wurde auch seine Mutter von der heftigen Grippe-Epidemie des 20. Jahrhunderts als tödliches Opfer besiegt.

Die Familie Koellreutter war in Freiburg sehr bekannt. Sie wurde von dem Arzt und erklärten Monarchisten und Wilhelm Heinrich Koellreutter<sup>3</sup> geführt. Sein Bruder und Hans-Joachims Onkel Otto Koellreutter (1883-1972) war ein Rechtswissenschaftler, und war während des Nazi-Regimes einer der wichtigsten Professoren und ein Förderer der Ideologie Adolf Hitlers (1889-1945)<sup>4</sup>. Hans-Joachim Koellreutter würde in seinem Leben jedoch in eine der Ideologie seiner Familie entgegengesetzte politisch-ideologische Richtung gehen. Diese Tatsache würde Jahre später zu vielen Problemen in dem Verhältnis zwischen den beiden Seiten führen, die in dieser Arbeit noch erwähnt werden. In einem 1999 geführten Gespräch, erinnerte er:

---

<sup>1</sup> KATER, 2001, p. 129

<sup>2</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum der Mutter von Hans-Joachim Koellreutter herauszufinden.

<sup>3</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum des Vaters von Hans-Joachim Koellreutter herauszufinden.

<sup>4</sup> Otto Koellreutter schrieb viele Bücher im Bereich Rechtswissenschaft und war Professor an den Universitäten in Jena und in Halle. Seine Bücher waren auch in Brasilien in den 1930er Jahren erschienen und wurden von denen gelesen und gelernt, die die Diktatur von Getúlio Vargas (1883-1954) unterstützten. Mehr über Otto Koellreutter: SCHMIDT, Jörg. *Otto Koellreutter (1883-1972): Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Zugleich: München, Univ., Diss., 1994. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1995.

„Meine Familie hatte alle Charakteristiken der Reaktionären“<sup>5</sup>.

Obwohl Koellreutter aus keinem musikalischen Elternhause stammte, wurde sein Interesse für die Kunst schnell geweckt. Anfang der 1920er Jahre zog seine Familie nach Karlsruhe, wo Koellreutter eine interessante Geschichte seiner Kindheit erlebte, in der er den ersten Kontakt mit einem Musikinstrument hatte:

„Ich war ein sehr frecher Junge. Und schon als Kind hatte ich eine sozialistische Neigung. In der Schule verstand ich nicht, warum manche Kinder Schokolade kaufen konnten, und manche nicht. Dann klaute ich Geld von den reichen Kollegen, um den Ärmern Schokolade zu kaufen. (...) Die Schule beklagte sich über mich bei meinen Eltern, und sie sperrten mich zu Hause ein. (...) Ich durfte nicht mehr auf der Straße spielen, ich sollte mich nur mit Aufgaben zu Hause beschäftigen, keiner konnte mich besuchen. Ich suchte also in den Schränken meines Hauses Sachen, für die ich mich interessieren könnte. Ich fand eine alte Flöte aus dem 19. Jahrhundert, die der österreichischen Armee gehört hatte, und, da ich in meinem Gefängnis nichts zu tun hatte, fing ich an, Musik zu erlernen und zu lieben. Ich lebte ungefähr ein oder anderthalb Jahre in diesem Zustand. Ich lernte Klavier, Harmonik und Musiktheorie, und schrieb Musik.“<sup>6</sup>

Koellreutter beendete 1934 die Schule und war sicher, dass er ein Musiker werden wollte. Er entschloss sich, nach Berlin zu ziehen, in der Absicht, die Meister der zeitgenössischen und avantgardistischen Musik wie Paul Hindemith (1895-1963), Igor Stravinsky (1882-1971) und Arnold Schönberg (1874-1951) intensiv zu studieren. Damals war er 19 Jahre alt, und seine Meinungsverschiedenheit mit der Nazi-Politik verursachte Probleme in seiner Beziehung mit seinem Vater und seiner Stiefmutter, mit der der Vater seit 1923 verheiratet war.

Als er seiner Familie die Entscheidung mitteilte, dass er nach Berlin umziehen würde, um Musik zu studieren, wurde ihm gesagt, dass er mit Professoren

---

<sup>5</sup> ADRIANO. 1999.

<sup>6</sup> ADRIANO. 1999.



studieren sollte, die eine konservative Haltung einnahmen, wenn er wirklich Musik studieren wollte, und nicht mit denjenigen, die avantgardistisch waren und in der Zeit des Dritten Reiches für umstürzlerisch gehalten wurden. Sein Vater entschloss sich, dass die Stadt Leipzig ideal für das Studium seines Sohns wäre. Koellreutter begnügte sich aber nicht mit der Wahl seines Vaters, und auf dem Weg nach Leipzig stieg er in einen Zug Richtung Berlin um. Der von ihm geleistete Widerstand gegen seine Familie und die Gesellschaft würde Jahre später zu dem Abbrechen der Beziehung führen.

\* \* \*

In Berlin besuchte Koellreutter die *Akademische Hochschule für Musik*, und studierte Flöte, Komposition und Chorleitung. Er lernte Flöte bei Gustav Scheck (1901-1984)<sup>7</sup>, Klavier bei Carl Adolf Martienssen (1881-1955)<sup>8</sup>, Musikwissenschaft bei Georg Schünemann (1884-1945)<sup>9</sup> und Max Seiffert (1868-1948)<sup>10</sup> und Komposition und Chorleitung bei Kurt Thomas (1904-1973)<sup>11</sup>. Außerdem hatte er die Gelegenheit, an einem von Paul Hindemith (1895-1963) gehaltenen Kurs über moderne Musik an der *Volkshochschule Freiburg* teilzunehmen.

In Zusammenarbeit mit den Komponisten Dietrich Erdmann (1917-2009)<sup>12</sup>, Ulrich Sommerlatte (1914-2002)<sup>13</sup> und Erich Thabe<sup>14</sup> gründete Koellreutter den

---

<sup>7</sup> Mehr über Scheck: BLUME, Friedrich (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 1. Auflage, 1949–1986.

<sup>8</sup> Mehr über Martienssen: MENRATH, Thomas. *Das Unlehrbare als methodischer Gegenstand - Studien zu Grundbegriffen der Klaviermethodik von Carl Adolf Martienssen*. Wißner Verlag, 2003.

<sup>9</sup> Mehr über Schünemann: ELFTMANN, Heike. *Georg Schünemann (1884-1945): Musikwissenschaftler, -pädagoge und -organisator im musikkulturellen Umfeld Berlins*. Studio Verlag Dr. Gisela Schewe. Berlin. 2000.

<sup>10</sup> Mehr über Seiffert: Geschichtsverein KAITZ e.V. <[www.geschichtsverein-kaitz.de](http://www.geschichtsverein-kaitz.de)>.

<sup>11</sup> Mehr über Thomas: BETHKE, Neithard. *Kurt Thomas: Studien zu Leben und Werk*. Merseburger. Berlin. 1989.

<sup>12</sup> Mehr über Erdmann: <[www.dietricherdmann.de](http://www.dietricherdmann.de)>. Access on 14.08.2012.

<sup>13</sup> Mehr über Sommerlatte: <[www.ulrichsommerlatte.de](http://www.ulrichsommerlatte.de)>. Access on 14.08.2012.

<sup>14</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum Erich Thabes herauszufinden.

*Arbeitskreis für Neue Musik*, dessen Ziel nicht nur die Verbreitung der modernen Musik war, sondern vor allem dem Widerstand gegen die vom Nazi-Regime aufgesetzte kulturelle Politik galt. Die Aufführung von Werken avantgardistischer und jüdischer Komponisten weckte sofort die Aufmerksamkeit der Autoritäten des Reiches. Demzufolge wurde nicht nur die Arbeit des Kreises durch die Regierung verhindert, sondern die Mitglieder wurden auch dazu gezwungen, der Nazi-Partei beizutreten. Koellreutter weigerte sich, das zu machen, und wurde deswegen aus der *Akademischen Hochschule für Musik* ausgeschlossen. Genau zu diesem Zeitpunkt lernte Koellreutter den Lehrer seines Lebens kennen: Hermann Scherchen (1891-1966)<sup>15</sup>.

Scherchen hatte als bekannter deutscher Dirigent (besonders wegen der Aufführung und der Verbreitung der modernen Musik) 1933 auch sein Heimatland wegen politisch-ideologischer Meinungsverschiedenheit verlassen. An Weihnachten 1936 befand er sich bereits in der Schweiz, als Koellreutter zu ihm kam, und über die Situation an der *Akademischen Hochschule für Musik* erzählte. So berichtete Koellreutter selbst:

„Die Gestapo beklagte sich bei meinem Vater über mich, weil ich am Weihnachten mit Juden, wie sie sagten, zusammen war, anstatt diese festliche Zeit wie jeder Christ mit der Familie zu verbringen. Ich rief dann Scherchen an, der in Zürich war, und er lud mich ein, bei ihm die Feiertage zu verbringen. Von diesem Moment an führte er mich in die Zwölftonmusik, in die Atonalität und in alle andere avantgardistische Musikrichtungen ein.“<sup>16</sup>

Koellreutter durfte sein Studium am *Conservatoire de Musique de Genève* fortsetzen, an dem sein Hauptprofessor der französische Flötist Marcel Moyse (1889-

---

<sup>15</sup> Mehr über Scherchen: PAULI, Hansjörg (Hrsg.). *Hermann Scherchen, Musiker: Ein Lesebuch*. Edition Hentrich. Berlin. 1986.

<sup>16</sup> HAAG. 2005.

1984)<sup>17</sup> war. Während der Studentenzeit prägten ihm jedoch meistens die von ihm in Genf, Budapest und Neuchâtel besuchten Extrakurse im Fach Dirigieren und vor allem das Zusammenleben mit Scherchen:

„Scherchen ist zweifellos der Mensch, der mich am meisten beeinflusst hat. Auch durch seinen Charakter und durch die Art, wie er arbeitete, wie er die Sachen intensiver gestaltete. Er hat alles geöffnet, er hat mich gelehrt, Vorurteile zu vermeiden und mich jeder Tendenz zu öffnen. Das war vielleicht das Wichtigste, das ich bei ihm gelernt habe. Und bis heute ist mir das mein Hauptprinzip.“<sup>18</sup>

Zu diesem Zeitpunkt lernte Koellreutter Ursula Goldschmidt (191?-????)<sup>19</sup>, eine Jüdin, kennen, mit der er eine Liebesbeziehung anging. In kurzer Zeit wurden sie verlobt. Selbstverständlich gefiel das alles seiner eigenen Familie und den Nazi-Autoritäten nicht. Eines Tages, während Koellreutter in der Schweiz lebte, musste er nach Berlin fahren, um einen neuen Reisepass zu beantragen und sich bei der Armee als wehrpflichtiger Soldat zu melden. Bei der Ankunft in Berlin wurde ihm mitgeteilt, dass eine Anzeige gegen ihn wegen des „Verstoßes gegen das Rassengesetz“, also der Verlobung mit Ursula Goldschmidt, bei der Polizei aufgenommen worden sei. Er erfuhr noch, dass sein eigener Vater bei der Gestapo die Anzeige erstattet hatte. Nach Befehl der Polizei sollte Koellreutter in zwei Tagen die Beziehung mit Goldschmidt zu Ende bringen und seinen Wehrdienst antreten. Zwei Tage waren genug für Koellreutter, um sich einen falschen Reisepass zu besorgen und ohne Kontakt zu seinem Vater aus Deutschland in die Schweiz endgültig zu fliehen. Als er die Grenze überschritt, schrie er:

---

<sup>17</sup> Mehr über Moyse: McCUTCHAN, Ann. *Marcel Moyse: Voice of the flute*. Timber Press. Portlan, USA. 1994.

<sup>18</sup> ADRIANO. 1999.

<sup>19</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum Ursula Goldschmidts herauszufinden.

„Ich bin frei! Ich bin frei!“<sup>20</sup>

Nachdem Koellreutter im Jahr 1936 sein Studium in Genf abgeschlossen hatte, ging er als Flötist auf Tournee durch Europa. Besonders wichtig war das Konzert am 9. Februar dieses Jahres mit Darius Milhaud (1892-1974), in dem die beiden Musiker die *Sonatina* für Klavier und Flöte des französischen Komponisten aufführten<sup>21</sup>.

Auf einer der vielen Reisen von Koellreutter durch Europa lernte er den brasilianischen Botschafter in Ungarn kennen, dessen Frau laut seiner Berichte sehr mit der Musik verbunden war. Als sie von dem offenen Widerstand Koellreutters gegen den Nazi-Faschismus, erfuhren, stellte das Ehepaar sich dem Freiburger zur Verfügung, um ihm zu helfen, in die Neue Welt einzuwandern. Zunächst wurden Konzerte in verschiedenen Ländern Lateinamerikas organisiert und am 16. November 1937 kam Koellreutter an Bord des Schiffes *Augustus* in brasilianischen Ländern an.

Er erinnerte sich an seine Ankunft in Rio de Janeiro:

„Das war schockierend. Ich kannte ganz Europa, aber es kam mir immer gleich vor. Hier stand eine andere Welt, und ich musste mitbekommen und lernen, wie man hier lebt. Aber das hat mir gut gefallen. Ich war auf Tournee durch ganz Lateinamerika, aber ich habe mir Brasilien ausgewählt. Nicht wegen des Landes, sonder wegen der Leute, sie haben mir unheimlich gut gefallen.“<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> In: TOURINHO. 1999. - In dem gleichen Artikel, berichtete Koellreutter eine interessante Geschichte über diesen Abschnitt seines Lebens: als er für einen „Verstoß gegen das Rassengesetz“ angeklagt wurde, griff einer der Angestellte des Staatsamt er physisch an, und trieb er durch einen Fußtritt aus. Viele Jahre später in Brasilien, wurde Koellreutter fürs Mittagessen im Haus des Konsuls Deutschlands eingeladen. Dort wurde es ihn ein Direktor von *Goethe Institut* vorgestellt. Koellreutter wiedererkannte ihn sofort: es war den Mann der ihm trat. Koellreutter zog nicht über das Thema zu sprechen vor, und der Mann natürlich auch nicht.

<sup>21</sup> In: KATER. 2001, p.187 - In diesem Konzert führte Darius Milhaud auch eine von seinen bekanntesten Werken auf, *Saudades do Brasil*, die später für Orchester arrangiert wurde.

<sup>22</sup> In: HAAG. 2005.

Und noch weiter:

„Als ich ankam, war ich von der Hochherzigkeit der Leute begeistert.“<sup>23</sup>

Sobald Koellreutter in Brasilien ankam, suchte er die ersten Wege, um sich gut an das neue Leben anzupassen; schon am Anfang des Jahres 1938 gab er sein erstes Konzert als Flötist an dem *Conservatório Mineiro de Música* („Konservatorium von Minas Gerais“) in Belo Horizonte, Minas Gerais<sup>24</sup>.

Zu dieser Zeit traf er einen anderen deutschen Auswanderer, der ihm in seinem Leben sehr viel helfen würde. Theodor Heuberger<sup>25</sup>, ein in München geborener Geschäftsmann, Kunstliebhaber und Mäzen, kam in Brasilien in den 1920er Jahren an, und wurde bald zu einem der wichtigsten Sponsoren der Kunst in der Bundeshauptstadt Rio de Janeiro<sup>26</sup>. In Zusammenarbeit mit dem österreichischen Komponisten und Musikwissenschaftler Petrus Sinzig (1876-1952)<sup>27</sup> 1952)<sup>27</sup> und mit der Pianistin Maria Amélia de Rezende Martins (1895-)<sup>28</sup> gründete Heuberger im Jahr 1931 die *Pro Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências* („Pro Arte Gesellschaft für Künste, Literatur und Wissenschaften“), einen Verein, dessen Ziel es war, Musik, Literatur, Malerei und andere Künste dem brasilianischen

---

<sup>23</sup> In: MAIA. 2000.

<sup>24</sup> Dieses Konservatorium ist heute die *Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)* („Musikhochschule der Staatlichen Universität Minas Gerais“). <[www.musica.ufmg.br](http://www.musica.ufmg.br)>.

<sup>25</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum Theodor Heubergers herauszufinden.

<sup>26</sup> In Deutschland verband sich Heuberger mit der Kunstschule *Bauhaus*. 1930 beförderte er in Rio de Janeiro eine Ausstellung mit Werken von Käthe Kollwitz (1867-1945). Diese Ausstellung und auch anderen mit Werken von anderen Künstlern, die unbekannt in Brasilien waren, wird als ein großer Schritt für die Verbreitung des Modernismus in diesem Land betrachtet. – DE SIMONE. <[www.coresprimarias.com.br](http://www.coresprimarias.com.br)>. Access on 14.08.2012

<sup>27</sup> Petrus Sinzig (1876-1952) ist in Linz, Österreich, geboren, und ist in Brasilien 1893 eingewandert. 1898 wurde er ein Franziskanermönch und wurde seitdem als Frei („Bruder“) Pedro Sinzig (Pedro ist die brasilianische Version für Petrus) bekannt. Seine musikwissenschaftliche Produktion war sehr original und ist bis heute sehr wichtig für die brasilianische Musikszene. Als Komponist ist sein Werk gross aber nicht so interessant wie seinen theoretischen Bücher. Das wichtigste liturgische Werk von Heitor Villa-Lobos (1887-1952), die *Missa São Sebastião* wurde an Sinzig gewidmet, der auch ein der Mitgründern der *Academia Brasileira de Música* („Brasilianische Akademie der Musik“) war (er besitzt den Stuhl n. 5). Er starb in Düsseldorf. Mehr über Sinzig: <[www.abmusica.org.br/acad05nov.html](http://www.abmusica.org.br/acad05nov.html)> Access on 14.08.2012.

<sup>28</sup> Es war nicht möglich das Todesdatum Maria Amélia de Rezende Martinss herauszufinden.

Publikum zu nahe bringen. Als Heuberger Koellreutter kennenlernte, lud er ihn ein, in Konzerten der *Pro Arte* zu spielen<sup>29</sup>.

Noch in seinen frühen Jahren in Brasilien traf Koellreutter auch andere Menschen, die ganz wichtig für seinen Lebensweg sein würden. Das Treffen mit Heitor Villa-Lobos (1897-1959) war für den Deutschen eine prägende Erfahrung:

„Sobald ich hier ankam, brachte er (Villa-Lobos) mich ins Kino, um einen Film über die Indianer anzuschauen. Er wollte mir die brasilianische Kultur vorstellen.“<sup>30</sup>

Er lernte auch den Pianist Egydio de Castro e Silva<sup>31</sup> kennen, mit dem er im ganzen Land und in Argentinien und Uruguay Konzerte aufgeführte, und den emeritierten Musikwissenschaftler Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992).

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, einer der wichtigsten Musikwissenschaftler der brasilianischen Musikgeschichte, Autor vieler weltweit veröffentlichten Bücher und Musikdirektor der *UNESCO* in Paris<sup>32</sup>, führte Koellreutter in den Musikkreis Rio de Janeiro ein. Jede Woche trafen sich Instrumentalisten, Komponisten, Musikwissenschaftler und Musikliebhaber in dem Musikgeschäft *Pingüim*<sup>33</sup>, um Musik zu diskutieren. Koellreutter lebte sich schnell ein (obwohl er nur wenig Portugiesisch sprach), und idealisierte allmählich das, was eines der größten Projekte seines Lebens und ein Meilenstein in der brasilianischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts bedeutete: die Gruppe *Música Viva*.

---

<sup>29</sup> 1924 gründete der brasilianische Komponist Luciano Gallet (1893-1931) auch eine Gesellschaft genannt *Pro Arte*. Die hat aber nichts zu tun, mit der von Heuberger. Die Gleichheit der Namen ist einfach ein Zufall. Die *Pro Arte* von Heuberger existiert bis heute, aber die Struktur hat sich sehr verändert und modernisiert. - <[www.proarte.org.br](http://www.proarte.org.br)> Access on 14.08.2012.

<sup>30</sup> MAIA. 2000.

<sup>31</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum Egydio de Castro e Silvas herauszufinden.

<sup>32</sup> HORTA. 2003.

<sup>33</sup> Das Musikgeschäft *Pingüim* lag in einer bekannten Straße im Zentrum von Rio de Janeiro, die Rua do Ouvidor. Das Geschäft gibt nicht mehr.

\* \* \*

Noch im Jahr 1938 heiratete Koellreutter Ursula Goldschmidt<sup>34</sup>, mit der er seit den letzten Zeiten in Deutschland verlobt gewesen war. Die Ehe machte ihm die Notwendigkeit einer Arbeitsstelle größer. Er begann also seine Karriere als Lehrer in Brasilien, indem er am *Conservatório Brasileiro de Música* („Brasilianisches Konservatorium für Musik“)<sup>35</sup> die Fächer Flöte, Harmonik, Kontrapunkt, Komposition und Musiktheorie unterrichtete. Privat schaffte er eine Kompositionsklasse von Schülern, von denen einige die wichtigsten brasilianischen Komponisten des 20. Jahrhunderts werden würden. Um sein monatliches Einkommen zu erhöhen, arbeitete er auch als Musikdrucker an einer Notendruckerei in Rio de Janeiro. Wäre das alles nicht genug, spielte er noch abends Flöte und Saxofon im Restaurant *Danúbio Azul*<sup>36</sup>.

\* \* \*

Die Überzeugung Koellreutters, dass die Musik Ideen übermittelt, dass die Musik deren soziale Funktion ausübt und vor allem, dass die Musik als eine Waffe gegen in dem Zeitpunkt nicht nur in Europa sondern auch in Lateinamerika erscheinende Vorurteile und Intoleranz genutzt wird, wirkte dann in der Musikszene Brasiliens wie eine Triebkraft neuer Ideen<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum Ursula Goldschmidts herauszufinden.

<sup>35</sup> Der im Jahr 1936 gegründeter *Conservatório Brasileiro de Música* wurde damals von dem Komponist Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) geleitet. - <[www.cmb-musica.org.br](http://www.cmb-musica.org.br)>. Access on 14.08.2012.

<sup>36</sup> Zwischen 1939 und 1940, hatte Koellreutter Saxophon Unterricht mit dem brasilianischen populären Musiker Luiz Americano (1900-1960). - KATER. 2001, p.146

<sup>37</sup> Ideenmusiker und „politische“ Komponisten wie Schönberg, Eisler, Schostakowitsch oder Britten vermittelten seine Ideen in Europa und USA. Aber in Brasilien war Koellreutter der erste Komponist mit einer solchen Mentalität. Seine Ideen waren den meisten unbegreiflich, da sie intellektuell revolutionär waren, wie wir in dem Kapitel erklären.

Um seine Gruppe zu gründen, nutzte Koellreutter zwei europäische Ideen als Vorbild. Eines war der *Verein für Musikalische Privataufführungen*, ein von Arnold Schönberg (1874-1951) gegründeter Konzertverein, der in der Zeit zwischen 1918 und 1921 aktiv gewesen war:

„Der Zweck dieses Vereines ist, anzustreben, daß seine Mitglieder die Moderne Musik wirklich und genau kennen lernen. (...)

Es ist keineswegs Aufgabe des Vereins, Propaganda für irgendeine Richtung zu machen, oder den aufgeführten Autoren zu nützen, sondern bloß: seinen Mitgliedern dadurch zu dienen, daß an Stelle des bisherigen unklaren und problematischen Verhältnisses zur modernen Musik Klarheit trete. Es ist also kein Verein für die Komponisten, sondern ausschließlich für das Publikum.“<sup>38</sup>

Die andere Idee war ein Projekt seines Lehrers Hermann Scherchen (1891-1966), hieß auch *Musica Viva* und bestand aus einer Folge von Aufführungen von zeitgenössischen Werken durch verschiedene Orchester unter die Leitung Scherchens<sup>39</sup>.

Zusammen mit seinen Kollegen des *Pingüim*-Geschäftes gründete Koellreutter 1939 die Gruppe *Musica Viva* in Brasilien. Unter seinen Kollegen waren außer dem schon erwähnten Musikwissenschaftler Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) und dem Pianisten und Komponisten Egydio de Castro e Silva die Komponisten Brasília Itiberê II (1896-1967), Luís Cosme (1908-1965), Octavio Bevilacqua (1887-1959). Allmählich gesellten sich aus der Klasse für Komposition-Unterricht Koellreutters Cláudio Santoro (1919-1989), Edino Krieger (1928-), César Guerra-

---

<sup>38</sup> SCHÖNBERG. 1919. < [http://www.schoenberg.at/6\\_archiv/verein/verein\\_mitteilungen\\_e.htm#1](http://www.schoenberg.at/6_archiv/verein/verein_mitteilungen_e.htm#1) > Access on 14.08.2012.

<sup>39</sup> Scherchens *Musica Viva* war aktiv in der 1930er Jahren. Ausser in der Schweiz, wurden auch Konzerte in Wien und in Brüssel veranstaltet. - Mehr über Scherchen: PAULI, Hansjörg (Hrsg.). *Hermann Scherchen, Musiker: Ein Lesebuch*. Edition Hentrich. Berlin. 1986.



Peixe (1914-1993), Geny Marcondes (1916-) und Eunice Katunda (1915-1990) dazu. Koellreutter wurde mit 24 Jahren zu dem Leiter der Gruppe.

Das erste *Audição Música Viva* („Konzert Música Viva“) fand am 11. Juni 1939 statt, der Tag, an dem die Aktivitäten der Bewegung offiziell begannen. Der im Mai 1940 veröffentlichte Bericht mit dem Titel „Nosso Programa“ („Unser Programm“) war der erste und stellte die Ziele der Gruppe dar:

„Das musikalische Werk als die höchste Organisation der menschlichen Gedanken und Gefühle, als die großartigste Erscheinung des Lebens steht an erster Stelle des künstlichen Auftrags ‚Música Vivas‘. Die Aktivitäten der Gruppe ‚Música Viva‘ widmen sich besonders der Produktion zeitgenössischer Musik und vor allem dem Schutz der neuen brasilianischen Musik: ‚Música Viva‘ will zeigen, dass es auch in unserer Zeit Musik gibt, die der lebendige Ausdruck unserer Zeit ist. (...)

‚Música Viva‘ wird Konzerte und Veranstaltungen durchführen, deren Programm speziell und nach dem Prinzip der Gruppe gestaltet werden.

‚Música Viva‘ wird Vorträge und Diskussionen über aktuelle Themen durchführen.

‚Música Viva‘ wird das zeitgenössische Werk und unveröffentlichte Kompositionen der klassischen Musik zur Veröffentlichung bringen.

‚Música Viva‘ wird für die Verbreitung und für die Aufführung des von ihr selbst veröffentlichten Werkes, sowohl in Brasilien als auch im Ausland, verantwortlich sein.

‚Música Viva‘ wird einen Tausch zeitgenössischer Kompositionen zwischen Brasilien und fremden Ländern ermöglichen.

‚Música Viva‘ wird monatlich ein den Zielen der Gruppe gewidmetes und der Bewegung zur Entwicklung der Musikkultur unterstützendes Musikblatt herausgeben. Es will informieren, unterhalten, helfen, verteidigen und kritisieren auf einer positiven und objektiven Grundlage. (...)“<sup>40</sup>

Im Jahr 1940 zeigte Cláudio Santoro (1919-1989), einer der Kompositionsschüler Koellreutters, der heutzutage für einen der größten Komponisten des 20. Jahrhunderts in Brasilien gehalten wird, ihm die Noten seiner *Sinfonia para duas orquestras de cordas* („Sinfonie für zwei Streichorchester“).

---

<sup>40</sup> In: KATER. 2001.

Dieses Werk enthielt bereits serielle Teile und Santoro, der über die Zwölftonmusik bisher nur gehört hatte, wollte, dass Koellreutter ihm diese Technik beibrachte. Koellreutter hatte die Zwölftontechnik mit Scherchen gelernt, aber persönlich hatte er noch nie mit dieser komponiert. Dem Interesse Santoros zufolge führte Koellreutter 1940 die Zwölftonmusik in Brasilien ein. In diesem Jahr komponierte er sein erstes Werk mit der Zwölftontechnik mit dem Titel *Invenção* („Invention“), für Oboe, Klarinette und Fagott, das in dem sechsten Bericht *Música Viva* im November dieses Jahres veröffentlicht wurde.

„Scherchen führte mich in die Zwölftonmusik ein, er sagte, dass ich als Musiker mit jenen neuen musikalischen Sprachen Kontakt haben sollte (...). Ich gebe zu, dass ich mich für Bergs *Wozzeck* und *Lulu* sehr interessiert habe, aber was meine Aufmerksamkeit besonders weckte, war dann, die Musik gestaltlich zu strukturieren, die Informationstheorie und die Gestaltpsychologie.“<sup>41</sup>

Im Lauf des Jahres 1940 intensivierten sich Tag für Tag die Aktivitäten der Gruppe *Música Viva* in Rio de Janeiro. Koellreutter musste jedoch aus beruflichen Gründen nach São Paulo umziehen, um weiter als Musikdrucker bei der Notendruckerei *Editores Mangioni*<sup>42</sup> zu arbeiten. Damit er seine Schüler und Projekte in Rio de Janeiro nicht verlassen musste, lebte er praktisch in beiden Städten. Allmählich war er bekannt auch in São Paulo, dem anderen kulturellen Pol des Landes.

Anfang 1941 war aber Koellreutter schwer krank, und zwar wegen einer Bleivergiftung, da er bei der Arbeit als Musikdrucker zu viel Kontakt mit diesem Stoff hatte. Er wurde deswegen für einige Monate untätig. In dieser Zeit wurde die Freundschaft mit dem berühmten brasilianischen Komponisten Mozart Camargo

---

<sup>41</sup> HAAG, 2005.

<sup>42</sup> Dieser Verlag gibt es bis heute. <[www.mangione.com.br](http://www.mangione.com.br)>. Access on 14.08.2012.

Guarnieri (1907-1993) enger, da Guarnieri ihn oft in seinem Haus in São Paulo besuchte. Es war eine Ironie des Schicksals, dass Jahre später eine ideologische Meinungsverschiedenheit zwischen beiden zu einer der größten Debatten und Meinungsstreiten der Geschichte der brasilianischen Musik führen würde. Dieses wird später in dieser Arbeit noch analysiert.

Auch bereit zur Hilfe bei der Genesung Koellreutters war sein Freund und Landsmann Theodor Heuberger, der Koellreutter einlud, in seinem Haus in der kleinen Stadt Itatiaia<sup>43</sup> für eine Zeit zu wohnen, wo er weit von den Großstädten entfernt gut ausruhen könnte. In Itatiaia komponierte Koellreutter seine wichtigste Zwölftonkomposition *Música 1941* für Klavier. Das Stück ist das erste bedeutende in Brasilien komponierte Zwölftonmusikwerk und wurde von dem brasilianischen Musikwissenschaftler Gado analysiert, der darauf hinweist, dass „Seriensegmente mit Veränderungen in deren Ordnung“ verwendet werden; er folgert: „der Komponist verwendete individuelle Behandlungen des Serialismus und zeigt damit Originalität beim Umgang mit dem Material“<sup>44</sup>. Denn, wie der deutsche Komponist und Musiktheoretiker Herbert Eimert (1897-1972) andeutet, ist die Zwölftonmusik „den Stil-, Formen-, Ästhetik und Temperamentprinzipien zufolge durch viele Veränderungen gegangen, was Fruchtbarkeit und Anpassung zu vielfachen individuellen Kriterien zeigt“<sup>45</sup>. Der große argentinische Komponist Juan Carlos Paz (1901-1972)<sup>46</sup> kommentierte auch das Werk Koellreutters:

„Einen aus seinen Einfällen durch den Zwölftonmusikbereich resultierenden entscheidenden Beweis bildet seine *Música 1941* für Klavier, in

---

<sup>43</sup> Itatiaia ist eine kleine Stadt, die in die Berge zwischen die Bundesländer Rio de Janeiro und Minas Gerais liegt. - <[www.itatiaia.rj.gov.br](http://www.itatiaia.rj.gov.br)> Access on 14.08.2012.

<sup>44</sup> GADO. 2006.

<sup>45</sup> EIMERT. 1959.

<sup>46</sup> Juan Carlos Paz (1901-1972) ist einer der wichtigsten Komponisten Argentiniens im 20. Jahrhunderts. – Mehr über Paz: TABOR, Michelle. *Juan Carlos Paz: A Latin American Supporter of the International Avant-garde. Latin American Musica Review*. University of Texas Press. 1988.

der das Material vollkommen neu erscheint und in der die Harmonik, die Entwicklung und folglich der Ausdruck dieses Stück zu einem Glanzstück unter dem gesamten Musikwerk für Klavier Lateinamerikas machen.“<sup>47</sup>

Wieder gesund nach der Vergiftung aber nicht mehr fähig als Musikdrucker zu arbeiten, befand sich Kollreutter in einer schwierigen finanziellen Situation. So wurde er von Heuberger eingeladen, in der von ihm in São Paulo eröffneten Kunstgalerie zu arbeiten. Noch im Jahr 1941 übernahm er auch die Stelle als Lehrer für Komposition und Kontrapunkt an dem *Instituto Musical de São Paulo* („Institut für Musik von São Paulo“), an dem Martin Braunwieser (1901-1991) auch zu dieser Zeit tätig war.

Ende 1941 hatte sich die Gruppe *Música Viva* in Rio de Janeiro durchgesetzt. Sie wurde zu einem offiziell anerkannten Verein und Heitor Villa-Lobos (1887-1959), wurde auf Einladung der Gründer und Mitglieder zum Ehrenpräsidenten ernannt. Zu diesem Zeitpunkt waren elf Veröffentlichungen herausgegeben worden, von denen jede viele verschiedene Themen bzw. Artikel der Mitglieder oder Gäste und ein musikalisches Heft enthielt, in dem pro Ausgabe die Noten eines Werkes dabei waren. Folgende waren die in diesen Publikationen veröffentlichten Komponisten: die brasilianischen Fructuoso Vianna (1896-1976), Brasília Itiberê II, Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), Luís Cosme (1908-1965) und Heitor Villa-Lobos (1887-1959), der österreichisch-ukrainische Max Brand (1896-1980)<sup>48</sup> und der argentinische Juan Carlos Paz (1901-1972). Außerdem waren sieben Konzerte veranstaltet worden sowie Vorträge, Konferenzen und auch ein Kurs für Interpretation.

\* \* \*

---

<sup>47</sup> PAZ. 1945. p.16-17

<sup>48</sup> Max Brand (1896-1980) war einen jüdischen österreichischen-ukrainischen Komponist der vor die Zweite Welt Krieg aus Europa floh, eine Zeit in Rio de Janeiro verbrachte, und in USA sich niederließ. In Wien war er Schüler von Franz Schreker (1878-1934). - <[www.universaledition.com/Max-Brand/composers-and-works/composer/92/biography](http://www.universaledition.com/Max-Brand/composers-and-works/composer/92/biography)> Access on 14.08.2012.

Im Februar 1942 wurden sechs brasilianische Schiffe im Atlantischen Ozean von deutschen U-Booten torpediert. Wegen dieses Ereignisses begannen die Verhandlungen mit den USA für den Eintritt Brasiliens in den Krieg an der Seite der Alliierten, was sich sofort in der brasilianischen Gesellschaft widerspiegelte.<sup>49</sup> Die brasilianische diktatorische Regierung von Getúlio Vargas (1882-1954) kämpfte jetzt gegen die Rechtsextremen Europas und so wurden plötzlich alle in Brasilien lebenden Deutschen zu Verdächtigen.

Genau zu diesem Zeitpunkt wurde Koellreutter von einem anderen seiner Landsmänner, Francisco Curt Lange (1903-1997)<sup>50</sup>, eingeladen, die Stelle als Verantwortlicher für die musikalischen Veröffentlichungen an dem *Instituto Interamericano de Musicologia* („Interamerikanischen Institut für Musikwissenschaft“) zu übernehmen, das 1938 von Lange gegründet worden war<sup>51</sup>. Das Verhältnis zwischen den beiden Deutschen, weckte sofort die Aufmerksamkeit der brasilianischen Polizei. Demzufolge wurden beide verhaftet unter der Anklage, sie würden im Auftrag der Nazis Spionage betreiben.

in Brasilien war nicht deutlich, welche Länder auf welchen Seiten des Kriegs waren. Im Gefängnis saß Koellreutter zusammen mit Nazis und Japanern, sowie mit Juden (nur weil alle Deutsch sprachen!). Nach 15 Tagen wurde er zu der Einwanderungsabteilung São Paulo versetzt, wo er drei Monate als politischen Gefangener in Haft genommen wurde. Ohne seine in Europa verlorene deutsche

---

<sup>49</sup> Das ist die offizielle Version dieses Ereignisses. Allerdings gibt es Kontroversen über die Urheberschaft des Torpedierens. Die Version die die Offizielle Version kämpft, sagt, dass die U-Booten waren in Wirklichkeit amerikanisch. Die USA sorgten sich um die Sympathie des brasilianischen Diktators Getúlio Vargas (1882-1954) für die Nazifaschismus, und habe es deswegen geplant, um der Auftritt Brasiliens im Krieg für die Alliierte anzutreiben. – Mehr über dieses Thema: LAVANÈRE-WANDERLEY, Nelson Freire. *A Força Aérea Brasileira na II Guerra Mundial*. 2<sup>a</sup>.ed. Brasília. CECOMSAER. 2002.

<sup>50</sup> Siehe Fußnote 61 bei Martin Braunwiesers Kapitel (Seite 57).

<sup>51</sup> Koellreutter und Lange haben sogar eine so genannt *Música Viva* Zeitschrift veröffentlicht, aber das Projekt schaffte nichts mehr als die Erstauflage, wegen der schwierigen politischen Situation dieser Epoche.

Staatsangehörigkeit, und noch ohne den Erwerb der brasilianischen Staatsbürgerschaft lebte Koellreutter staatenlos, was seine Situation noch komplizierter machte. Nachdem es bewiesen war, dass er nichts mit den Nazis zu tun hatte, wurde er freigelassen und konnte seine Tätigkeiten an dem *Instituto Musical de São Paulo* und bei der Gruppe *Música Viva* wieder aufnehmen. In dieser Zeit gründete er auch das *Quinteto Instrumental de São Paulo* („Instrumentales Quintett von São Paulo“), mit dem er in den zwei folgenden Jahren Konzerte aufführen würde<sup>52</sup>.

\* \* \*

Im Jahr 1944 begegnete Koellreutter ein Ehepaar, mit dem er noch in Europa Kontakt gehabt hatte: den ungarischen Dirigent Eugen Szenkar (1891-1977)<sup>53</sup> und seine Ehefrau. Zusammen mit dem brasilianischen Dirigent José Siqueira<sup>54</sup> (1907-1985) gründete 1940 Szenkar das *Orquestra Sinfônica Brasileira*<sup>55</sup> („Brasilianische Sinfonieorchester“). Als er erfuhr, dass Koellreutter für eine neue Arbeit verfügbar war und dass er noch eine Tätigkeit brauchen könnte, lud er diesen ein, der erste

---

<sup>52</sup> In dieser Zeit um seine Einkommen zu erhöhen, musste Koellreutter leider auch nicht mit Musik arbeiten, und zwar als Regenschirmverkäufer. Er wurde von einem jüdischen Geschäftsmann der er in dem Gefängnis kennen lernte eingeladen. Ausserdem arbeitete er auch als Verkäufer und Fensterreiniger in dem Geschäft von seiner Freund Theodor Heuberger, der auch verhaftet unter die Anklage von Nazi zu sein wurde. - KATER. 2001, p.126

<sup>53</sup> Eugen Szenkar (1891-1977) dirigierte das *Orquestra do Teatro Municipal* („Orchester des Stadttheaters Rio de Janeiro“) <[www.theatromunicipal.rj.gov.br](http://www.theatromunicipal.rj.gov.br)>. Access on 14.08.2012 – Mehr über Szenkar: <[www.archiphon.de/Private-Edition-WU/Szenkar/Szenkar-vita-WU.pdf](http://www.archiphon.de/Private-Edition-WU/Szenkar/Szenkar-vita-WU.pdf)>. Access on 14.08.2012

<sup>54</sup> José Siqueira (1907-1985) war einen der wichtigsten Dirigenten Brasiliens im 20. Jahrhundert. – Mehr über Siqueira: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/JoseLSiq.html>>. Access on 14.08.2012

<sup>55</sup> Das *Orquestra Sinfônica Brasileira* („Brasilianische Sinfonieorchester“) ist einer der ersten Orchester Brasiliens. Die erste jedoch ist das 1930 gegründete *Orquestra Sinfônica do Recife* („Symphonieorchester von Recife“). – Mehr über diese zwei Orchester: <[www.osb.com.br](http://www.osb.com.br)> - <<http://www.recife.pe.gov.br/cultura/orquestrasinfonica.php>>. Access on 14.08.2012

Flötist des Orchesters zu werden<sup>56</sup>. Dank dieser Stellung konnte Koellreutter die Nebentätigkeiten außerhalb seiner musikalischen Karriere aufgeben.

Auch im öffentlichen Leben wurde Koellreutter in Brasilien präsenter und bekannter. Ende 1943 hielt er einen Vortrag über moderne Musik mit dem Titel „Probleme der zeitgenössischen Musik“, in dem er seine Ideen und Meinungen erläuterte und damit die Begeisterung einiger und die Wut anderer entfachte. 1944 gab er dem Magazin *Diretrizes* ein Interview, in dem er die Struktur des Studiums an dem *Conservatório Brasileiro de Música* („Brasilianisches Konservatorium für Musik“), an dem er seit 1938 Lehrer war, streng kritisierte. Die von ihm geübte Kritik wurde von dem Direktor des Konservatoriums, dem Komponisten Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), abgelehnt; ja, er entließ sogar Koellreutter und brach mit ihm den Kontakt ab. Aber dieser Vorfall erschütterte Koellreutter nicht, der nicht aufhören würde, seine wahren Meinungen zu sagen, wenn ihm eine Gelegenheit dafür geben würde. Im Dezember 1944 gab er einer Zeitung Rio de Janeiros schon wieder ein polemisches Interview, in dem er Brasilien die Indifferenz über die zeitgenössische Musik vorwarf und seine Meinungen über die Rolle und die Verantwortung des modernen Komponisten äußerte:

„(...) Ein eigenes Ambiente für die neue Musik zu erschaffen, um eine neue Mentalität zu bilden, und Vorurteile und doktrinaire akademische und oberflächliche Werte zu zerstören (...)“<sup>57</sup>

Dank seiner Kühnheit gewann Koellreutter allmählich viele Anhänger, die mit ihm die neue Musik lernen, diskutieren und komponieren wollten. Demnach fing er an, in São Paulo und Rio de Janeiro Kurse für Komposition anzubieten, die von ihm

---

<sup>56</sup> Koellreutter gilt auch als einer der Gründer des *Orquestra Sinfônica Brasileira* („Brasilianische Sinfonieorchester“).

<sup>57</sup> In: KATER. 2001, p.42

so genannten *Cursos Independentes de Composição Musical* („Unabhängige Kurse für musikalische Komposition“), in denen er seine eigene pädagogische Theorie in die Tat umsetzte. Damit stellte er sich der damals in Brasilien herrschenden musikalischen Pädagogik entgegen. In Zukunft würden sich seine erzieherischen Projekte in größeren Verhältnissen konkretisieren, was in der Arbeit noch dargestellt wird.

*Música Viva* ihrerseits machte weitere Fortschritte. Die *Estatutos* („Satzungen“) wurden geschrieben. Dieses Dokument erklärt die ganze Struktur der Gruppe. Nachstehend sehen wir das 3. Kapitel „Finalidades“ („Zwecke“):

- a) Die wertvolle zeitgenössische Musik für die Entwicklung des musikalischen Ausdrucks zu pflegen.
- b) Besonders die schwierig zu erreichenden Tendenzen zu schützen und unterstützen.
- c) Die vergessenen, wenig verbreiteten oder für die Entwicklung der zeitgenössischen Musik interessanten wertvollen Werke der musikalischen Literatur der großen vergangenen Epochen wieder zu erleben.
- d) Eine unter den modernen und aktuellen Ansichten verbreitete und populäre Musikerziehung zu fördern.
- e) Alle zu der Entwicklung der musikalischen Kultur geneigten Bewegungen anzuregen und zu unterstützen.
- f) Die Zusammenarbeit und das Zusammenwirken zwischen den jungen Musikern Brasiliens zu fördern.<sup>58</sup>

Im Punkt a) bekräftigte Koellreutter seine Position als Verteidiger der Freiheit und der Gleichheit aller Menschen und gleichzeitig erklärte er, dass die von ihm geführte Gruppe Werke „aller Tendenzen, unabhängig von der Nationalität, Rasse oder Religion des Komponisten“ aufführen würde.

Monate nach der Veröffentlichung der oben erwähnten Statuten setzte die Gruppe am 1. Mai 1944 ihr erstes Manifest, bekannt als *Manifesto 1944* („Manifest

---

<sup>58</sup> In: KATER. 2001, p.86-89



1944“), in Umlauf. In dem Manifest wurden die Vorschriften der Gruppe wieder beteuert, und dort wurde auch der bekannte Satz geäußert, der zu einem Motto der Gruppe werden würde und als Wahrzeichen der Art und Weise des Denkens und Wirkens Koellreutters angesehen werden kann: „Ideen sind stärker als Vorurteile“. Hier ist das Manifest:

### **Gruppe Música Viva - Manifest 1944<sup>59</sup>**

Die Gruppe Música Viva entsteht als eine Art Tor, das sich der zeitgenössischen Musikproduktion öffnet und aktiv an der geistigen Entwicklung mitwirkt.

Das musikalische Werk als höchste Organisationsform des menschlichen Denkens und Fühlens und als großartigste Verkörperung des Lebens steht in der künstlerischen Arbeit der Grupo Música Viva an erster Stelle.

Música Viva will zeigen, dass in unserer Epoche auch die Musik Ausdruck der Zeit und einer neuen Intelligenz ist, indem sie das moderne Musikschaffen aller Tendenzen und insbesondere des amerikanischen Kontinents mittels Konzerten, Rundfunksendungen, Vorträgen und Veröffentlichungen verbreitet.

Die geistige Revolution, die die Welt heute erlebt, wird ihren Einfluss auf das gegenwärtige Schaffen haben. Die radikale Veränderung, die sich auch in den klanglichen Mitteln bemerkbar macht, ist die Ursache des zur Zeit fehlenden Verständnisses gegenüber der neuen Musik.

Doch die Ideen sind stärker als die Vorurteile!

Deshalb kämpft die Gruppe Música Viva für die Ideen einer neuen Welt, im Glauben an die schaffende Kraft des menschlichen Geistes und an die Kunst der Zukunft.

1. Mai 1944.

Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Egídio de Castro e Silva, João Breitinger, Hans-Joachim Koellreutter, Mirella Vita und Oriano de Almeida.

Einige Tage nach der Veröffentlichung des Manifestes wurde schon ein weiterer wichtiger Fortschritt in der Entwicklung der Gruppe erzielt. Eine

---

<sup>59</sup> In: NEVES. 1981. Übersetzung aus dem Spanisch von Hans Kupfer <[www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net)>. Access on 14.08.2012

Radiosendung (auch *Música Viva* genannt) wurde erstmals durch den Radiosender des *Ministério de Educação e Saúde do Rio de Janeiro* („Ministerium für Bildung und Gesundheit von Rio de Janeiro“) ausgestrahlt. Kontinuierlich wurden über acht Jahre (von 1944 bis 1952) mehr als 100 von Koellreutter und anderen Mitgliedern der Gruppe moderierte Radioprogramme gesendet.

In den Sendungen, die zunächst alle 14 Tage und nach einer Zeit jede Woche übertragen wurden, wurde Musik von Solisten oder kleinen Musikgruppen (am meisten Mitgliedern der Gruppe *Música Viva*) live aufgeführt. Werke für Chor oder Orchester wurden auf Schallplatten abgespielt. In dem von dem brasilianischen Musikwissenschaftler Carlos Kater geschriebenen Buch<sup>60</sup> über die Gruppe *Música Viva* wurde nach einer vertieften Studie über die Radiosendungen die folgenden Statistiken dargestellt: von 1946 bis 1950 wurden Werke 85 verschiedener Komponisten aufgeführt, von denen 19 brasilianisch (22,4%) und 66 ausländisch sind. Unter den brasilianischen aufgeführten Komponisten gehörten alle ausschließlich Heitor Villa-Lobos (1887-1959) und Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) zu der Gruppe *Música Viva*. Unter den Ausländern waren die am meisten aufgeführten Igor Stravinsky (1882-1971) und Arnold Schönberg (1894-1951)<sup>61</sup>. Allerdings nicht nur Werke moderner Komponisten aufgeführt wurden, da allen verschiedenen Musikstilen Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte.

Zwischen den musikalischen Darbietungen gaben die Moderatoren Bemerkungen und Erklärungen sowohl allgemein als auch über die aufgeführten Werke. Allerdings erfolgte die größte Diskussion über moderne Musik erst bei dem

---

<sup>60</sup> KATER. 2001, p.204

<sup>61</sup> Viele in der Radiosendung *Música Viva* vorgespielte Werke wurden für das erste Mal in Brasilien aufgeführt. Allerdings muss man erinnern, dass die Verbreitung der modernen Musik in diesem Land als es schon in dem letzten Kapitel geschrieben wurde, fingen Martin und Tatiana Braunwieser in den 1930er Jahre an.

Anruf einer Zuhörer<sup>62</sup>, die nach dem Wert der modernen Musik fragte und folgende Antwort bekam<sup>63</sup>:

„Die Musik entwickelt sich wie alles in dieser Welt und man sollte nicht die Augen vor einem Geschehen schließen, das eine Folge eines Naturgesetzes ist.“

Über die Frage nach dem Schönen:

„(...) das Hören ist dem „Gesetz der mindesten Mühe“ unterworfen und an das Klangideal der vergangenen Zeiten gewöhnt. Nur eine größere Mühe des Ohres, die natürlich eine Mühe des Zuhörers ist, kann das Problem auflösen, indem man die von unserer heutigen Musik ermöglichten Schönheit und Interessen entdeckt.“

Über das Verstehen der modernen Musik:

„Es ist einfach, zunächst einmal neue Grundsätze schon als chaotisch zu bezeichnen, wenn man sie nicht begreift. Sehen Sie, inwieweit die Musik von Heute eine Fortsetzung oder eine logische Folge der Musik von Gestern ist und in welchen Aspekten sie wirklich als revolutionär gilt.“

Über die klassischen Regeln des Komponierens:

„(Die Regeln) sind wichtig dafür, innerhalb bestimmter Grundsätze bestimmte Ziele zu erreichen. Wenn sich die Grundsätze verändern, wenn das Ziel anders ist, haben die Existenz der Regeln dann praktisch keinen Sinn mehr.“

---

<sup>62</sup> In Wirklichkeit wurde das Telefonanruf im Frage simuliert. Die Zuhörer<sup>in</sup> war die Pianistin und Mitglieder der *Música Viva* Geny Marcondes (1916-), und die Antworten des Ansagers wurden früher formuliert. Die Absicht der Gruppe war, Fragen über die moderne Musik stellen, und sie mit Erklärungen und Antworten dienen.

<sup>63</sup> KATER. 2001, p.218

„(...) die Geschichte der zeitgenössischen Musik ist mittlerweile eine Reihe von Kämpfen und gewaltsamen Reaktionen, wegen der Blindheit einiger, der Hartnäckigkeit anderer und des Unverständnisses vieler entgegen dem legitimen Recht, das jeder Künstler sich zugestehen soll, gegen die Regel zu verstoßen. Das ist übrigens der Kampf aller Zeiten (...): der Kampf aller Genies, die gewagt haben, neue Horizonte zu entdecken, sich in neue Länder zu wagen und den Menschen etwas Neues und Fruchtbares mitzuteilen.“

Und die Schlussfolgerung:

„(...) die heutige Musik ist nicht wesentlich anders als die gestrige. Im Tiefsten ist die Unterscheidung zwischen „moderner“ und „alter“ Musik willkürlich und trügerisch. Das Wesen der Musik bleibt immer dasselbe: die Art und Weise, durch die sie sich äußert, ist veränderlich. Um die heutige Musik zu verstehen, genügt es, die neuen Bedingungen zu verstehen, unter denen sie sich entwickelt, die neuen Weisen, durch die sie ihr Wesen zeigt.“

Wegen des großen Erfolgs der Aktivitäten der Gruppe *Música Viva* in Rio de Janeiro und der Anerkennung Koellreutters und seiner Anhänger in ganz Brasilien wurde beschlossen, dass ein Ableger der Gruppe in São Paulo gegründet werden sollte. Demzufolge versammelten sich am 27. Juli 1944 Musiker, Laienmusizierende, Journalisten und Interessierte bei Koellreutter und riefen die *Música Viva* in São Paulo ins Leben, deren Aktivitäten jedoch erst im Jahr 1947 bei der Gründung des *Museu de Arte de São Paulo (MASP)*, („Kunstmuseum von São Paulo“)<sup>64</sup> verstärkt wurden und in der Folgezeit viele Konzerte, Kurse und Vorträge der Gruppe stattfanden.

---

<sup>64</sup> Der *Museu de Arte de São Paulo (MASP)* ist einer der größten und wichtigsten Museen des Lateinamerikas. Die Kunstsammlung die mehr als acht tausend Werke hat, ist die reichste der südlichen Halbkugel. Außer der Werke der wichtigsten brasilianischen Künstler, Werke von Rafael (1483-1520), Van Gogh (1853-1890), Picasso (1881-1973), Modigliani (1884-1920) u. a. sind auch dabei. - <[www.masp.art.br](http://www.masp.art.br)>. Access on 14.08.2012

Langsam steigerte sich auch außerhalb der brasilianischen Grenzen die Anerkennung der Gruppe und Koellreutters. Der argentinische Komponist Juan Carlos Paz (1901-1972) widmete diesem Thema einen Artikel:

„(...) wir klassifizieren die Einwanderung Koellreutters in Brasilien als ein großes Ereignis und als neuen Ausgangspunkt im musikalischen Schaffen dieses Landes. Cláudio Santoro und Guerra-Peixe erweitern die Tendenzen, die der wirksame Anreger der brasilianischen Musikwelt entwickelte und zielen auf das Erreichen neuer Ausdrucksformen, die durch das Stimulieren der schöpferischen Kräfte mittels der Regeln des Denkens erreicht werden sollen.“<sup>65</sup>

Por cuanto antecede es que hemos calificado el afianzamiento de Koellreutter en el Brasil como un acontecimiento y como un nuevo punto de partida en la creación musical de ese país. Cláudio Santoro y Guerra Peixe amplían las líneas tendidas por el eficaz animador del ambiente musical brasileiro, y se dirigen a la conquista de nuevas expresiones, logradas a través de un proceso de estimulación de las fuerzas creadoras por parte de los dictados del raciocinio.

\* \* \*

Das Jahr 1945 brachte dem persönlichen Leben Koellreutters ein sehr besonderes Ereignis. Von seiner ersten Frau Ursula Goldschmidt geschieden, heiratete er zum zweiten Mal seine Schülerin und Partnerin bei der Gruppe *Música Viva*, die Pianistin Geny Marcondes (1916-). Obwohl Geny bereits einige Werke komponiert hatte, besonders Theatermusikstücke, widmete sie sich nicht dem Komponieren wie die anderen Mitglieder der *Música Viva*. Ihre Mitarbeit als Interpretin war aber bedeutsam, besonders in den von der Gruppe gehaltenen Radiosendungen.

---

<sup>65</sup> PAZ. 1945, p.16-17

Die Kompositionsklasse Koellreutters wurde ihrerseits durch Auftritte und dem Gewinn nationaler und internationaler Preise zunehmend bedeutender<sup>66</sup>. César Guerra-Peixe (1914-1993) komponierte 1946 ein programmatisches Werk für die Geschichte der brasilianischen Musik mit dem Titel *Suíte para violão* („Suite für Gitarre“). In diesem Werk versuchte er zum ersten Mal die Zwölftonmusiktechnik und die brasilianische folkloristische Musik zu vermischen, ein Werk das als der Versuch der „Nationalisierung“ der Zwölftonmusik gilt. Diese Komposition erschien wie die Antwort auf eine an Guerra-Peixe gestellte Frage: kann man Zwölftonmusik und brasilianische Musik verbinden? Der Komponist selbst äußerte sich über sein Werk:

„(...) ich komponierte eine Reihe zwölfer Töne mit tonalen Mittelpunkten, um meine Ansicht zu verteidigen, dass man eine atonale und gleichzeitig regionale Musik schaffen kann.“<sup>67</sup>

In einem Brief an Francisco Curt Lange (1903-1997) äußerte Guerra-Peixe seine Unzufriedenheit mit dem Endprodukt dieser Komposition und bezeichnete das Stück als „musikalisch schwach“ und „leicht zu hören“<sup>68</sup>. Trotzdem ist diese Suite ein deutliches Beispiel der Mischung zwischen verschiedenen Kulturen, musikalischen Anschauungen und Techniken. Der brasilianische Gitarristen Clayton Vetromilla äußerte sich zu der Suite:<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Bis zu diesem Jahr hatte Cláudio Santoro (1919-1989) bereits den Wettbewerb des *Orquestra Sinfônica Brasileira* gewonnen, hatte eine ehrenvolle Erwähnung bei der *Chamber Music Guild* (USA), eine Stipendium des *Guggenheim Foundation* (USA) gekriegt, und der *Lili Boulanger Preis* (Frankreich) bekommen. Edino Krieger (1928-) hatte der erste Preis des *Berkshire Music Center* (USA) bekommen, und Roberto Schnorrenberg (1929-1983) der zweite.

<sup>67</sup> EGG. 2004, p.162

<sup>68</sup> ASSIS. 2010.

<sup>69</sup> Im gleichen Jahr versuchte Claudio Santoro (1919-1989) einen ähnlichen Vorschlag in seine *Música para Cordas*, sowie später auch Luís Cosme (1908-1965) und Eunice Katunda (1915-1990) machten. Guerra-Peixe komponierte auch andere Werke in diesem Stil wie sein *Trio para violino, viola e violoncelo* (1946), sein *Quarteto n° 1* und sein für Klavier *Peça para dois minutos* („Zwei Minuten Stück“) (beide von 1947). Allerdings ab 1949 widmete er sich einem nationaler und weniger avantgardistischer Ästhetik. – Mehr über Guerra-Peixe: <[www.guerrapeixe.com](http://www.guerrapeixe.com)>. Access on 14.08.2012

„Man betrachtet die *Suite para violão* als eine authentische Durchführung eines ästhetischen Ideals, dessen Entstehung sowohl auf die Denkweise der Mitglieder der Gruppe *Música Viva*, die Suche nach die technisch-ästhetische Erneuerung angehend, als auch auf die Versuche um einen neuen Weg – die ‚Nationalisierung der Zwölftonmusik‘ – zurückführt.“<sup>70</sup>

So befand sich die Gruppe *Música Viva* an einem reiferen Zeitpunkt ihrer Geschichte. Die Veröffentlichung ihres zweiten Manifests, *Manifesto 1946*, bildet diese Entwicklung ab. Es hat den Untertitel *Declaração de Princípios* („Feststellung von Grundsätzen“) und ist das wichtigste Dokument der Gruppe. Koellreutter selbst fasst es so zusammen:

„(...) Die Musik als eine Spur der Kultur, der Gesellschaft und der Zeit bestätigt nochmals den Bedarf, sich für das Neue auszubilden und die wesentliche revolutionäre Haltung zu erreichen.“<sup>71</sup>

Das *Manifesto 1946* ist heftiger, objektiver und deutlicher als das *Manifesto 1944*. Die Darstellung der Ideen zu verschiedenen Aspekten bildet das Wesen *Música Vivas* ab:

„Musik ist Bewegung.

Musik ist Leben.

‚MÚSICA VIVA‘, die diese Tatsachen anerkennt, kämpft für die Musik, die das ewig Neue offenbart, d.h. für eine musikalische Kunst, die der wirkliche Ausdruck einer Epoche und der Gesellschaft ist.

‚MÚSICA VIVA‘ widerlegt die akademische Kunst, Negation des Wahren.“<sup>72</sup>

Über die ausschließliche Suche nach dem Schönen im Gegensatz zu dem „Aktionskunst“-Konzept behaupten sie:

---

<sup>70</sup> VETROMILLA. 2000.

<sup>71</sup> ADRIANO. 1999.

<sup>72</sup> In: KATER. 2001. p.87

„MÚSICA VIVA übernimmt die Prinzipien der Aktionskunst und gibt das Ideal der Schönheit als ausschließliches Ziel der Kunst auf; denn jede Kunst in unserer Epoche, die nicht direkt auf dem Gebrauchsprinzip beruht, wird von der Wirklichkeit abgeschnitten sein.“<sup>73</sup>

Über die musikalische und ideologische Erziehung:

„MÚSICA VIVA stellt fest, dass der Künstler ein Resultat seiner Umwelt ist und dass die Kunst erst blühen kann, wenn die Produktivkräfte einen gewissen Entwicklungsgrad erreicht haben. Deshalb wird die Gruppe jede Initiative unterstützen, die über die künstlerische Erziehung hinaus auch eine ideologische anstrebt (...)“<sup>74</sup>

Um die Vorstellung Kunst-Ideologie zu ergänzen und ihren Protest gegen das diktatorischnationalistische Regime objektiver darzustellen

„(...) es gibt keine Kunst ohne Ideologie. (...)“

MÚSICA VIVA glaubt einerseits an den substantiellen Nationalismus, als Etappe in der künstlerischen Entwicklung eines Volkes und bekämpft andererseits den falschen Nationalismus in der Musik, also denjenigen, der nationalistische Überlegenheitsgefühle begünstigt und der die egozentrischen und individualistischen Tendenzen fördert, die die Menschen voneinander trennen und zersetzende Kräfte freisetzen.“<sup>75</sup>

Und noch über die soziale Rolle der Musik:

„MÚSICA VIVA glaubt an die sozialisierende Funktion der Kunst, die darin besteht, die Menschen zu vereinen, sie menschlicher und universeller werden zu lassen. (...)“

---

<sup>73</sup> In: KATER. 2001. p.88

<sup>74</sup> In: KATER. 2001. p.88

<sup>75</sup> In: KATER. 2001. p.89



MÚSICA VIVA glaubt an die Macht der Musik als universall verständliche Sprache und deswegen an ihren Beitrag für ein besseres Verständnis und Vereinigung zwischen den Völkern.“<sup>76</sup>

Und fast nach einer politischen Ansicht, die die Revolution gegenüber der Reaktion verteidigt:

„MÚSICA VIVA (...) unterstützt alles, was Entstehen und Wachstum des Neuen fördert. Sie entscheidet sich also für die Revolution und gegen die Reaktion.“<sup>77</sup>

Am Schluss des Dokuments ist sich die Gruppe „der Aufgabe der zeitgenössischen Kunst gegenüber der menschlichen Gesellschaft“ bewusst, stellt sich als Verteidiger der „neuen Ideen einer neuen Welt“ dar und glaubt „an die schöpferische Kraft des menschlichen Geistes und an die Kunst der Zukunft“.<sup>78</sup>

Laut der Musikwissenschaftlerin Graciela Paraskevaídis<sup>79</sup> wird durch die beiden Manifeste der *Música Viva* „ein breiter Anblick in die Zukunft, sowohl in den kreativen und pädagogischen Aspekten als auch in der Verbreitung der Musik“ deutlich gemacht.

\* \* \*

Außerhalb der Gruppe *Música Viva* war Koellreutter weiterhin mit seinen beruflichen Tätigkeiten beschäftigt. Für eine Zeit war er Lehrer in der *Escola de*

---

<sup>76</sup> In: KATER. 2001. p.89

<sup>77</sup> In: KATER. 2001. p.89

<sup>78</sup> In: KATER. 2001. p.90

<sup>79</sup> PARASKEVAÍDIS. 2004, <<http://www.latinoamerica-musica.net/sociedad/koellreutter/koell-entrev-es.html>>. Access on 14.08.2012

*Música Santa Cecília* („Musikschule Santa Cecília“) in der Stadt Petrópolis<sup>80</sup> im Bundesland Rio de Janeiro. Dazu hielt er bei demselben Radiosender, bei dem die Sendung *Música Viva* gesendet wurde, parallel eine Sendung mit dem Titel *E a música esteve sempre presente* („Und die Musik ist immer anwesend gewesen“). Und auch noch in dieser Zeit gründete er zusammen mit dem Musikwissenschaftler Renato Almeida (1895-1981) die Brasilianische Abteilung der *International Society for Contemporary Music (ISCM)*<sup>81</sup>.

\* \* \*

Das Jahr 1948 war von großer Bedeutung für Koellreutter: er erhielt die brasilianische Staatsangehörigkeit und außerdem reiste er nach seiner Auswanderung zum ersten Mal wieder nach Europa. Der Besuch kam auf Einladung seines früheren Lehrers Hermann Scherchen (1891-1966) für eine Stelle als dessen Assistent beim *Corso Internazionale de Direzione* („Internationaler Kurs für Dirigieren“) zustande, der während des *11. Internationalen Festivals der Zeitgenössischen Musik* in Venedig stattfand. Auch von seinen Schülern aus Brasilien gingen viele zu dem Kurs nach Italien. In Venedig hielt Koellreutter noch den von dem kommunistischen *Kulturkreis A. Gramsci* geförderten Vortrag *Fondamenti di una Estética materialista della musica* („Grundlage einer materialistische Ästhetik der Musik“). Außerdem gab er zusammen mit seiner Ehefrau viele Konzerte in Europa und verbreitete damit sein Werk und das seiner brasilianischen Kollegen und Anhänger. Das Ehepaar Koellreutter arbeitete zudem

---

<sup>80</sup> Petrópolis ist eine kleine Stadt, aber sehr bekannt in Brasilien. Der österreichische Schriftsteller Stefan Zweig (1881-1942) hat in Petrópolis Selbstmord begangen. - <[www.petropolis.rj.gov.br](http://www.petropolis.rj.gov.br)>. Access on 14.08.2012

<sup>81</sup> Renato Almeida (1895-1981) ist einer der wichtigsten Musikwissenschaftler der brasilianischen Musikgeschichte. Almeida wurde Präsident und Koellreutter Hauptsekretär der International Society for Contemporary Music (ISCM) gewählt. – KATER. 2001, p.242

noch als Korrespondenten für die brasilianische Zeitung aus der Stadt São Paulo *Diário de São Paulo*<sup>82</sup>, indem sie für die Zeitung Berichte über die während der *Biennale dei Venezia*<sup>83</sup> vorgestellte Musik und Kunst schrieben.

Koellreutter intensivierte somit den kulturellen Austausch zwischen der Welt und Brasilien und wurde nach Heitor Villa-Lobos (1887-1959) zu dem größten Verbreiter der neuen brasilianische Musik in der Welt. In den darauffolgenden Jahren machte er in der ganzen Welt Reisen mit verschiedenen Zielen, und damit trug er durch seine Liebe zur Musik und durch den Kampf um die soziale und geistige Freiheit zu vielen Kulturen bei.

Ende 1948 fuhr Koellreutter nach Mailand, wo er einen Kompositionskurs mit dem Titel *Neue Grundlagen der musikalischen Komposition* hielt, der von dem *Centro Internazionale di Musica Contemporânea*<sup>84</sup> („Internationales Zentrum für Zeitgenössischen Musik“) gefördert wurde. Am Kurs nahmen auch junge Musiker wie Luigi Nono (1924-1990) und Bruno Maderna (1920-1973) teil. Im Jahr 1949 war Koellreutter auch in vielen internationalen Veranstaltungen zugegen: an dem 3. *Internationalen Kongress der Progressiven Musikkomponisten* in Prag, dem 1. *Internationalen Kongress für Zwölftonmusikkomponisten* in Ascona, und dem 23. *Festival der internationalen Gesellschaft für zeitgenössischen Musik* in Palermo<sup>85</sup>. Außerdem machte er eine Tour durch ganz Europa sowohl als Dirigent als auch als Interpret (Flötist). Zum ersten Mal in seinem ehemaligen Heimatland Deutschland zurück, nahm er als Lehrer an dem *Internationalen Ferienkurs für Neue Musik*<sup>86</sup> in Darmstadt teil.

---

<sup>82</sup> <oglobo.globo.com/diariosp>. Access on 14.08.2012

<sup>83</sup> <www.labiennale.org>. Access on 14.08.2012

<sup>84</sup> <www.musicacontemporanea.tv/centro.htm>. Access on 14.08.2012

<sup>85</sup> Im Kongress von Ascona kennen lernte Koellreutter der amerikanischer Komponist John Cage (1912-1992). Im Festival von Palermo wurde seine Werk *Noturnos* (für Alt und Streichquartett) uraufgeführt, als das Stück Brasilien in der Veranstaltung vertrat. - KATER. 2001, p.33

<sup>86</sup> <www.internationales-musikinstitut.de>. Access on 14.08.2012

Wieder in Brasilien zurück wurde er eingeladen, das Eröffnungskonzert des *Museu de Arte Moderna (MAM)* („Museum der modernen Kunst“) in São Paulo zu halten, in dem er unter anderen sein Werk *Fanfarra de Inauguração* („Eröffnungsfanfare“)<sup>87</sup> aufführte. Er führte 1950 auch Konzerte und Vorträge in Argentinien und Uruguay durch, außerdem das *Festival J. S. Bach*<sup>88</sup> in Rio de Janeiro.

\* \* \*

Im Gegensatz zu dem Erfolg Koellreutters, ging die Gruppe *Música Viva* ihrem Ende entgegen. Nachdem die Mitglieder zusammen mit Koellreutter die Musik für den Film *Mãe* („Mutter“)<sup>89</sup> komponierten, schlugen Cláudio Santoro (1919-1989), César Guerra-Peixe (1914-1993) und Eunice Katunda (1915-1990), die wichtigsten Schüler Koellreutters, eine neue ästhetische Richtung ein., was ein paar Jahre später das Ende der Aktivitäten der Gruppe zur Folge hatte.

Santoro war 1948 bei dem in Prag stattfindenden *2. Internationalen Kongress der Komponisten und Musikkritiker*<sup>90</sup>, aus dem er mit neuen Ideen zurückkam. In diesem Kongress wurde die Zwölftonmusik als niedergehend und als eine Musik der Bourgeoisie verurteilt. Die Forderung der Kritiken war, dass „die Komponisten eine Musik schaffen sollten, indem sie Originalität und populären Geist vereinigen, damit das Volk sie verstehen kann“.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> Dieses Stück wurde über Texte von der brasilianischen Musikwissenschaftlerin Oneyda Alvarenga (1911-1984) komponiert.

<sup>88</sup> Dieses Festival wurde von dem bis heute existierende Radiosender *Rádio MEC* veranstaltet. Als es schon im letzten Kapitel erwähnt wurde, wurde die Musik von Johann Sebastian Bach (1685-1750) in Brasilien für die Martin Braunwiesers *Sociedade Bach de São Paulo* (1935-1977) vorgestellt.

<sup>89</sup> Der Film *Mãe* von Direktor Theóphilo de Barros Filho (1911-1969), wurde 1948 von *Cinédia* produziert. - <[www.cinedia.com.br/Mae.html](http://www.cinedia.com.br/Mae.html)>. Access on 14.08.2012

<sup>90</sup> Hanns Eisler (1898-1962) war auch in diesem Kongress dabei. Brasilien wurde auch von dem Komponist Arnaldo Estrella (1908-1980) vertreten. – In: KRETER. 1994.

<sup>91</sup> SUGIMOTO. 2003.

Im Jahr 1949 entschloss Guerra-Peixe, sich vollkommen der Folkloreforschung zu widmen und verließ, wie Katunda, die Zwölftonmusik. Das war das Ende der Gruppe *Música Viva*.

\* \* \*

Das Jahr 1950 wurde zum Wendepunkt in der Geschichte der brasilianischen Musik. Das folgende Geschehen wird bis heute studiert und diskutiert im ganzen Land, dabei teilt es Meinungen und verursacht Polemik und Meinungsverschiedenheit. Es geschah am 7. November desselben Jahres, dass der Komponist Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), der einer der größten Freunde Koellreutters während dessen ersten Jahren in Brasilien gewesen war, ein Dokument mit dem Titel *Carta aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* („Offener Brief an die Musiker und Kritiker Brasiliens“) veröffentlichte, in dem er die Zwölftonmusik und deren Anhänger heftig verwünschte. Vor allem war der Brief deutlich an Koellreutter, an seine Anhänger und an die Gruppe *Música Viva* gerichtet:

### **„Offener Brief an die Musiker und Kritiker Brasiliens“<sup>92</sup>**

Mit Rücksicht auf meine große Verantwortung als brasilianischer Komponist vor meinem Volk bzw. vor den neuen Generationen von Musikschöpfern, mache ich mir tiefe Sorgen um die heutige musikalische Ausrichtung der jungen Komponisten, die wegen des Einflusses falscher Ideen sich der Zwölftonmusik widmen, einer formalistischen Welle, die zu Degenerierung des nationalen Charakter führt. Also traf ich die Entscheidung, diesen offenen Brief an die Musiker und Musikkritiker Brasiliens zu schreiben.

Durch dieses Dokument will ich Ihnen die riesigen Gefahren bewusst machen, die heutzutage die ganze brasilianische Kultur bedrohen.

Diese Gefahren gehen von der Tatsache aus, dass viele von unseren jungen Komponisten sich wegen Unbeachtung oder Unwissen von falschen progressiven musikalischen Theorien beeinflussen lassen. Die Konsequenz

---

<sup>92</sup> In: KATER. 2001. p.122-124

ist, dass sie ihre neugeborenen Werke auf eine Richtung ausrichten, die die Interessen der brasilianischen Musik entgegengesetzt unterläuft.

Die vor wenigen Jahren in Brasilien eingeführte Zwölftonmusik stammt aus Ländern, in denen die musikalische Folklore nicht hochgeschätzt wird, und wurde hier von einigen unvorbereiteten Seelen mit Begeisterung empfangen.

Im Schatten ihres schädlichen Prestiges deckten sich talentierte junge Männer wie Claudio Santoro und Guerra-Peixe zu. Zum Glück befreiten sie sich rechtzeitig von dieser falschen Orientierung, und folgen jetzt dem Weg der Musik, die auf der künstlichen bzw. wissenschaftlichen Nutzung unserer Folklore basiert. Andere junge Komponisten werden jedoch noch von der dodekaphonischen Welle dominiert, die leider die Sympathie und die Unterstützung vieler desorientierter Menschen bekommt. Ihr Talent wird erstickt, sie verlieren ihre Verbindung mit der brasilianischen Realität bzw. Kultur, und sie komponieren eine unechte und zerebrale Musik, die nichts mit unseren nationalen Charaktereigenschaften zu tun hat.

Vor dieser Situation, deren Tendenz ist, sich allmählich zu verschlimmern, und die das Schicksal unserer Musik in Gefahr bringt, ist es Zeit, das Wort gegen diese formalistische, anti-brasilianische, destruktive Unterwanderung zu richten. Sie wird heute mit Toleranz angenommen und sie wird in Zukunft der Entwicklung der nationalen Musik Brasiliens schweren und unheilbaren Schaden zufügen.

Es ist nötig, den jungen Komponisten Bescheid zu sagen, dass die Zwölftonmusik für die Musik das ist, was die Abstraktionismus für die Malerei ist, was die Hermetik für die Literatur ist, was der Existenzialismus für die Philosophie ist, und was der Scharlatanismus für die Wissenschaft ist.

Also die Zwölftonmusik ist, sowie andere von uns unterwürfig importierte Schmuggelware, ein charakteristischer Ausdruck einer kulturell degenerierten Politik. Sie ist ein Zweig des Feigenbaum<sup>93</sup> des Kosmopolitismus, der uns mit seinen deformierten Schatten bedroht, und dessen verborgene Absicht es ist, unseren nationalen Charakter schädlich und langsam zu vertilgen.

Nach einer generellen Ansicht ist also die Zwölftonmusik ein Produkt von verfallenden Kulturen, die sich unvermeidlich auflösen. Sie ist ein zerebraler, antinationaler, antipopulärer, extremer Trick. Sie ist die Chemie, die Architektur, die Mathematik der Musik – sie ist alles was ihr wollt – aber keine Musik! Sie ist eine Raffiniertheit von saturierten Intelligenzen, trockenen Seelen, von denen, die an das Leben nicht glauben. Sie ist eine Sucht von Halbtoten, eine Flucht von zweitklassigen Komponisten, heimatloser Menschen, die nicht dazu fähig sind, alles, was es neu, dynamisch und gesund im Geist unseres Volkes gibt, zu verstehen, zu empfinden und zu lieben.

Man kann schon verstehen, dass diese Art Musik Anhänger in dekadenten Zivilisationen bzw. Kulturen findet, die die originellen Quellen ihrer Folklore erschöpfen (wie es in einigen europäischen Länder). Man kann sich vorstellen, dass diese deformierte Tendenz ihre giftigen Wurzeln in dem müden Boden verdorbener Gesellschaften schlägt. Aber sie soll nicht hier im eingeborenen Amerika, besonders in Brasilien, eine Heimat finden, wo ein neues und kreatives Volk seine grandiose nationale Zukunft mit eigenen

---

<sup>93</sup> Hier betrifft Guarnieri eine Textstelle der Bibel (Markus 11:12-14).

Händen aufbaut! Ich beurteile es als ein Staatsschutzdelikt, diese Musikkarikatur, diese antikünstlerische Methode von zerebraler Kontorsion, die nichts mit den spezifischen Charakteristiken unseres nationalen Temperaments gemeinsam hat, zu importieren und zu versuchen, sie in Brasilien anzupassen! Diese Art Musik ist dazu bestimmt, den perversen Geschmack von kleinen Paranoikereliten zu fördern. Außerdem beleidigt sie die schöpferische Fähigkeit, den Patriotismus, und die Intelligenz der brasilianischen Musiker.

Unser Land besitzt eine der reichsten musikalischen Folkloren der Welt, die von vielen brasilianischen Komponisten fast ignoriert wird. Unerklärlicherweise bevorzugen sie es, ihre Gehirne zu verkohlen, und eine Musik laut scheinbar innovativer Prinzipien einer falschen bzw. verschwenderischen Ästhetik zu produzieren.

Wie Affen, wie vulgäre Nachmacher, wie prinziplose Kreaturen, importieren bzw. kopieren sie schädliche fremdländische Neuheiten, um zu simulieren, dass sie „original“, „modern“ und „fortschreitend“ sind. Sie vergessen es verbrecherisch und vorsätzlich, dass wir ein ganzes musikalisch folkloristisches Amazonas haben (lebender Ausdruck unseres nationalen Charakter), das für die Vergrößerung der brasilianischen Kultur studiert bzw. verbreitet werden muss. Sie wissen es nicht oder tun so, als würden sie es nicht wissen, dass wir eine richtige internationale Wirkung erst repräsentieren können, wenn wir es verstehen, wie man die grundsätzlichen Spuren unserer nationalen Physionomie mit allen Sinnen präserviert und perfektioniert.

Unsere dodekaphonischen Komponisten nehmen diese formalistische und degenerierte musikalische Tendenz an und verteidigen sie, weil sie ihre Aufmerksamkeit nicht auf die klassischen Schätze und die autonome Entwicklung der brasilianischen Musik und ihrer folkloristischen bzw. populären Wurzeln richten. Sicherlich lasen sie nicht die folgenden weisen Worte Glinkas: ‚(...) das Volk kreiert die Musik, und wir Künstler arrangieren sie einfach. (...)‘ (und das ist auch für uns gültig). Sie dachten auch nie über die Meinung des großen Honegger über die Zwölftonmusik nach: ‚(...) ihre Regeln sind zu leichtgläubig scholastisch. Sie erlauben dem Nicht-Musiker, die gleiche Musik zu schreiben, die ein musikalisch hochbegabtes Individuum geschrieben hätte. (...)‘.

Aber was hat diese anti-künstlerische Welle schließlich vor, die versucht, vornehmlich unsere jungen Musiker zu erobern, und ihre neugeborene Musik zu deformieren?

Sie beabsichtigt auch hier in Brasilien das Gleiche, das in fast allen anderen Ländern geplant war: der Form überwiegend Werte zu legen, die kommunikative Grundelemente der Musik zu entblößen, ihre gefühlsmäßigen Gehalt auszureißen, ihren nationale Charakter zu verschandeln. Sie will den Musiker isolieren (und ihn in eine Individualitätsmonster umzusetzen), und damit ihre Hauptziel erreichen: Eine heimatlose bzw. für das Volk unverständliche Musik zu begründen.

Die Zwölftonmusik versucht es wie jede degenerierte und dekadente Kunsttendenz durch ihre Leichtigkeit, ihre Tricks und ihre Rezepte zur athematischen Musik, die schöpferische Arbeit des Künstlers zu unterschätzen. Sie setzt die Improvisation, den Scharlatanismus und die Halbwissenschaft als Ersatz für die Forschung, für das Talent, für die Kultur und für die rationale Nutzung von Leistungen der Vergangenheit ein, die die Gründe der Schaffung von echten Werken sind.

Die Zwölftonmusik will sich über den Einfluss der gesellschaftlichen bzw. historischen Faktoren stellen, wie zum Beispiel der brasilianischen Tradition, Charakteristiken und klassischen Erbe. Ihre Absicht ist das Wesen des brasilianischen Volkes bzw. die partikulären Bedingungen seiner Entwicklung zu ignorieren und unterzubewerten. Sie versucht es, die besonders nationalen Charakteristiken unserer Musik heimlich zu vertilgen, sowie die „Labormusiktheorie“ unter der Jugend zu verbreiten, deren Gründe nur eigene illusionäre Regeln sind und keine Verbindung mit den Volksquellen haben.

Unser Volk lehnt jedoch durch sein feines Gespür diese Verzerrung bzw. diese unwahre Musik ab. Um zu versuchen, die Nullakzeptanz des Publikums zu erklären, deuten die eifrigsten Adepten der Dodekaphonie an, dass ‚unser Land rückständig ist‘, dass sie selbst ‚die Musik für die Zukunft schreiben‘ und dass ‚die Zwölftonmusik *noch* nicht vom Volk verstanden wird, weil ihr Werk nicht genug verbreitet ist...‘.

Es ist nötig, dass es endlich gesagt wird, dass das alles nur aus Ausreden besteht, von jenen, die es vorhaben, die tiefsten Zwecke dieser Trennung zu verschleiern.

Ich bestätige, ohne Angst mich zu irren, dass die Zwölftonmusik nie vom Großteil des Publikums verstanden werden wird, da sie wesentlich zerebral, antipopulär und antinational ist, sowie keine geistige Verwandtschaft mit dem Volk hat.

Es wäre nötig, noch viele weitere Aspekte über die Zwölftonmusik zu sagen sowie über die von ihren Adepten in Brasilien entwickelte schädliche Arbeit, aber es gilt, diesen schon zu langen Brief abzuschließen.

Und er wäre nicht abgeschlossen, wenn ich mich vor dem brasilianischen Volk nicht entschuldigen würde, dass seine Veröffentlichung so lange gedauert hat. Ich wartete auf günstigere Umstände für eine kollektive Äußerung der Verantwortlichen für unsere Musik über dieses wichtiges Problem, das in sich Absichten bringt, die gefährlicher sind als man denkt. Diese Umstände sind nicht gekommen, und man merkt nur eine gezwungene bzw. gefährdete Stille. Meiner Meinung nach bedeutet unsere Stille in diesem Moment nur Komplizenschaft mit der dodekaphonischen Falschheit. Das ist der Grund, warum dieses Dokument so einen persönlichen Charakter hat.

Ich hoffe jedoch, dass jetzt meine Kompositionskollegen, sowie die Interpreten, Dirigenten und Kritiker, ihre berechtigte Meinung über dieses Thema aufrichtig äußern. Hier bleibt also mein patriotischer Aufruf.

São Paulo, 7. November 1950.“

Es soll deutlich gemacht werden, dass nicht nur der Inhalt, sondern auch der Verfasser diesen Brief so bedeutsam macht. 1950 galt Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) schon als einer der wichtigsten Komponisten Brasiliens. Einerseits führte er die nationale musikalische Revolution Villa-Lobos weiter, andererseits zeigte er sich (obwohl eingeschränkt) der Modernität und Entwicklung der Kunst bewusst,



da er Schüler von Mario de Andrade (1893-1945) gewesen war. Andrade drückte sich über das Werk Camargo Guarnieris folgendermaßen aus:

„(...) man hat den deutlichen Eindruck, dass der Komponist (Guarnieri) die Etappe der nationalen Gestaltung bereits überschritt, an der seine größten Vorgänger sich gehalten hatten. Das Pittoreske macht keinen Sinn mehr in seiner Kunst; die Transformation der nationalen Elemente ist absolut und die Technik des Komponisten erreicht wesentlich unterworfenere höchste Ausarbeitung.“<sup>94</sup>

Francisco Mignone (1897-1986), auch ein namhafter brasilianischer Komponist, behauptet, dass durch Guarnieri „Brasilien seinen ersten echten Puristen in der Musik hatte“<sup>95</sup>.

Im Ausland erreichte Guarnieri bereits großen Erfolg, besonders in den USA, wo er wichtige Preise erhielt (*Chamber Music Guild* und *RCA Victor*) und namhafte Orchester wie *League of Composers of New York* und *Boston Symphony Orchestra* dirigierte<sup>96</sup>.

Die Veröffentlichung des offenen Briefes erzeugte eine ideologische Diskussion, deren Dimension in der Geschichte der brasilianischen Musik vorher noch nie erlebt worden war. Die Weise, in die Guarnieri schon am Anfang seine „Verantwortung vor seinem Volk“ aufruft und sich „besorgt über die aktuelle Orientierung der Musik der von irrenden Ideen beeinflussten jungen Komponisten“ äußert, wendet sich gerade gegen Koellreutter. Allerdings müssen seine Bemerkungen bewertet werden: seine Kritiken gegen die Zwölftonmusik sind zahlreich, aber in keinem Moment führt er eine beweiskräftige Argumentation in seinen Behauptungen. Sie bestehen nur aus einer Sammlung von wenig

---

<sup>94</sup> HEITOR. 1956, p.266

<sup>95</sup> MIGNONE. 1947.

<sup>96</sup> Mehr über Guarnieri: VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri, Brazilian Composer*. Indiana University Press. 2005.

geschliffenen und oft aggressiven Anklagen. Es ist einfach eine Liste von Beschimpfungen. Laut Guarnieri ist die Zwölftonmusik:

„(...) ein Produkt von verfallenden Kulturen, die sich unvermeidlich auflösen“

„(...) ein zerebraler Trick“

„(...) ist antinational“

„(...) ist antipopulär“

„(...) ist Chemie“

„(...) ist Architektur“

„(...) ist Mathematik der Musik“

„(...) von Raffiniertheit saturierter Intelligenzen“

„(...) von trocknen Seelen“

„(...) von denen, die an das Leben nicht glauben“

„(...) ist eine Sucht von Halbtoten“

„(...) ist eine Flucht zweitklassiger Komponisten“

„(...) von heimatloser Menschen“

„(...) ist eine antikünstliche Methode zerebraler Kontorsion“

„(...) ein Staatsschutzdelikt“

„(...) wie Affen (gemacht)“

„(...) wie vulgäre Nachmacher (gemacht)“

„(...) wie prinziplose Kreaturen (gemacht)“

„(...) schädliche fremdländische Neuheiten“

„(...) eine anti-künstliche Welle“

„(...) eine heimatlose Musik“

„(...) für das Volk unverständliche Musik“

Guarnieri zitiert sogar die Namen der wichtigsten Schüler Koellreutters, und zeigt sich zufrieden wegen der ästhetischen Neuorientierung von Claudio Santoro (1919-1989) und César Guerra-Peixe (1914-1993), die sich um 1950 entschieden, nicht mehr die Zwölftontechnik zu verwenden. Er weist allerdings auf die ständige „Gefahr“ für die jungen Komponisten hin, die „ihr auftauchendes Werk in eine der wahren Absicht der brasilianischen Musik entgegengesetzte Richtung führen, indem sie sich durch falsche progressive Theorien der Musik verführen lassen“.

Koellreutter, der in seinem *Manifesto 1946* den von ihm genannten „falsche Nationalismus“ verurteilte, der „trennende Kräfte verursacht, indem er Gefühle von nationalistischer Überlegenheit erhöht und die die Menschen trennenden egozentrischen und individualistischen Tendenzen anreizt“, wurde jetzt beschuldigt, der Verbreiter einer „formalistischen Welle“ zu sein, „die zu Degenerierung des nationalen Charakter“ der brasilianischen Musik führt, und befand sich wieder in seinem Leben im Kampf gegen einen übertriebenen und intoleranten Nationalismus. Ein Nationalismus, der daran glaubte, dass es keinen Platz für weitere musikalische Ästhetik gäbe, der die „Toleranz“, mit der die neuen Musiktechniken empfangen wurden, verurteilte und darauf aufmerksam machte, dass das alles „in Zukunft der Entwicklung der nationalen Musik Brasiliens schwere und unheilbare Schaden“ verursachen würde.

Zum Thema „musikalischer Nationalismus“ brachte der brasilianische Historiker Arnaldo Contier mit der folgenden Bemerkung die politische Zweideutigkeit des Kunstonationalismus zum Ausdruck.

„In politischer Hinsicht wurde der moderne Nationalismus (in der brasilianischen Kunst) nie mit Deutlichkeit erklärt: manchmal folgte er den konservativen und totalitären Ideen der Politik Getúlio Vargas in dem *Estado Novo* und des Nazi-Faschismus, manchmal hingte er sich der Phantasie des sozialistischen Realismus unter einen ästhetischen Winkel an und „leerte“ seinen „revolutionären“ Inhalt aus.“<sup>97</sup>

Eine weitere Verbindung des Briefes mit dem Faschismus-Nationalsozialismus, die von dem brasilianische Musikwissenschaftler André Egg in dem von ihm verfassten Artikel *A Carta Aberta de Camargo Guarnieri*<sup>98</sup> betont wurde, ist die von dem Komponisten vorgestellte Idee der Existenz einer

---

<sup>97</sup> CONTIER. 1991.

<sup>98</sup> EGG. 2006.

„kosmopolitischen Konspiration“, die die brasilianische Kultur entarten würde, ähnlich wie die nationalsozialistische Propaganda die Bedrohung einer auch ‚entartenden‘ „jüdisch-bolschewistischen Konspiration“<sup>99</sup> auf die „germanische Kultur“ verurteilte. Es folgt die Textstelle des Briefes, wo diese Meinung dargestellt wird:

„Also, die Zwölftonmusik (...) ist eine charakteristischer Ausdruck einer kulturell degenerierten Politik. Sie ist ein Zweig des Feigenbaum des Kosmopolitismus, der uns mit seinem deformierten Schatten bedroht, und dessen verborgene Absicht es ist, unseren nationalen Charakter schädlich und langsam zu vertilgen.“

Der brasilianische Komponist Valério Fiel da Costa meint:

„Der brasilianische Nationalismus stalinistischen Ursprungs zeigte endlich seine wahren Absichten, indem er auf die Gefahr der dodekaphonischen Musik hinweist; die als eine degenerierte Art von Musik gesehen wird, in einem authentischen faschistischen Rückfall unseres aus dem Kommunismus entstandenen Nationalismus“<sup>100</sup>

So taucht die folgende Frage auf: Handelte Guarnieri nur aus einer ästhetisch-musikalischen Sorge? Oder auch politischen oder lediglich persönlichen? Der brasilianische Musikwissenschaftler Carlos Kater gibt an:

„(...) (da sich) die Gruppe von Komponisten der *Música Viva* bei der Endphase des Entwicklungsprozesses (befand), (...) stellte die Zwölftonmusik den Förderern und Vertretern der nationalistischen Bewegung keine Bedrohung und oder gar ästhetische Gefahr dar.“<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> WELCH. 1993.

<sup>100</sup> COSTA. 2006. In: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/apenas-koellreutter>>. Access in 14.08.2012.

<sup>101</sup> KATER. 2001. p.56

Und oben zitierter Fiel da Costa stellte als Schlussfolgerung die Möglichkeit dar, dass der Brief Guarnieris „eher persönlich und politisch als sich um Ästhetik und Musik kümmernd“<sup>102</sup>.

Eine einfachere, aber auch mit dem menschlichen Verhalten leicht in Einklang zu bringende Hypothese ist die, dass Guarnieri sich wegen des persönlichen Erfolgs Koellreutters in Brasilien bedroht und neidisch fühlte, da dieser seinen Platz im Feld der brasilianischen Musik erobert und fest gemacht hatte. Die Weise, nach der ein Ausländer sich über die brasilianische Musik ausdrückte, indem er seine Meinungen äußerte, ohne an Kritiken zu sparen, wenn er mit etwas im Land nicht einverstanden war, führte dazu, in Guarnieri ein patriotisches und ein auch fremdenfeindliches Gefühl zu wecken.<sup>103</sup>

Koellreutter reagierte auf die *Carta Aberta* Guarnieris in einer mit seinem Verhalten im Einklang stehenden Weise: er lud Guarnieri zu einer öffentlichen Diskussion am 7. Dezember im *Museu de Arte de São Paulo* ein. Guarnieri erschien jedoch an dem Tag nicht, sondern wurde von seinen Anhängern vertreten, ein Verhalten, das von vielen für eine Flucht Guarnieris gehalten wurde<sup>104</sup>.

Da sich Guarnieri der Diskussion nicht stellte, entschied Koellreutter mit einen ähnlichen Dokument zu antworten, das am 28. Dezember 1950 mit dem Titel *Carta Aberta aos Críticos e Músicos do Brasil – Resposta a Camargo Guarnieri* („Offener Brief an die Kritiker und Musiker Brasiliens – Antwort an Camargo Guarnieri“) veröffentlicht wurde.

---

<sup>102</sup> COSTA. 2006. In: < <http://www.overmundo.com.br>>. Access on 14.08.2012

<sup>103</sup> 1950 war auch ein Jahr vom politischen Übergang in Brasilien. Der Diktator Getúlio Vargas (1882-1954), der 1945 nach 15 Jahre als Diktator von der Präsidentschaft entfernt worden war, wurde am 3. Oktober 1950 Präsident von Brasilien ausgewählt, das heißt, ein Monat vor der Veröffentlichung des Briefs Guarnieris. Es war die ideale Zeit für das nationalistische Dokument. – Mehr über Vargas: LEVINE, Robert. *Father of the Poor?: Vargas and his Era (New Approaches to the Americas)*. The Press Syndicate of the University of Cambridge. United Kingdom. 1998.

<sup>104</sup> Interview mit Osvaldo Lacerda von Jean Goldenbaum. São Paulo. Brasil. 12.09.2006.

**„Offener Brief an die Musiker und Kritiker Brasiliens  
Antwort an Camargo Guarnieri<sup>105</sup>**

Bewusst meiner Verantwortungen vor der neuen Generation von Komponisten, besonders vor denjenigen, die sich auf mich verlassen haben, und vor dem Land, dessen kulturellen Entwicklung ich alle meine Mühe widme, und wegen meines tiefen Respekts vor der menschlichen schöpferischen Seele bzw. meines unerschütterten Glaubens an die Gedankenfreiheit, antworte ich auf den ‚Offenen Brief an die Musiker und Kritiker Brasiliens‘, den Herr Camargo Guarnieri am 7. November 1950 veröffentlichte. Sehen wir erstens, woraus die sogenannte Zwölftonmusik besteht, die vom Herrn Camargo Guarnieri mit so viel Intensität durch eine zu einem Kunstdokument nicht passende Terminologie attackiert wurde. Die Zwölftonmusik ist kein Stil und keine ästhetische Tendenz, sondern eine Kompositionstechnik für die Strukturierung der Atonalität. Die Atonalität ist eine musikalische Sprache die sich im Entstehen befindet, eine logische Konsequenz der Evolution bzw. der Umsetzung der chromatischen Mutationen durch die Modal- und Tonalmusik von quantitativ zu qualitativ. Die dodekaphonische Technik (wie alle Kompositionstechnik) hat kein weiteres Ziel, außer dem Künstler zu helfen, sich auszudrücken. Sie wirkt für die Kristallisation von jeder Technik bzw. ästhetischen Tendenz, und sichert absolute Ausdrucksfreiheit und komplette Realisierung der Persönlichkeit des Komponisten zu. Sie ist nicht mehr oder weniger ‚formalistisch‘, ‚zerebral‘, ‚antinational‘ oder ‚antipopulär‘ als jede andere Kompositionstechnik, die auf traditioneller Kontrapunkt und Harmonik basieren. Ist also falsch die Idee, dass die Zwölftonmusik ‚der Form überwiegende Werte beimisst‘, ‚die kommunikativen Grundelemente der Musik entblößt‘, ‚die ihre gefühlsmäßig Gehalt ausreißt‘, ‚die ihr national Charakter verschandelt‘ und ‚zu Degenerierung des nationalen Charakters führt‘.

Was zu der ‚Degenerierung des nationalen Charakters‘ führt, was eine ‚Sucht von Halbtoten‘ und ‚eine Flucht von zweitklassigen Komponisten‘ ist, ist derjenige Nationalismus, der seine Ausdrucksweise innerhalb eines Landes einfach adaptiert. Er trägt nicht zu der kulturellen Entwicklung eines Volkes bei, sondern besteht aus einer Quelle von leichten Erfolgen und Improvisationen. Diese so übliche Tendenz ist für eine Musik verantwortlich, die an den für den primitiven Menschen und für das Kind charakteristischen vormentalen Zustand der ‚Empfindung‘ erinnert. Ihre aus der russisch-französischen Färbung ausgeliehenen unnachahmbaren Formen schaffen es nicht, ihre strukturelle Armut bzw. das Fehlen von kreativer Kraft zu verbergen. Der echte Nationalismus ist eine tief in seinem Wesen verankerte Charakteristik des Künstlers und seines Werkes. Aber wenn jedoch diese Tendenz sich einfach auf ein Verhalten beschränkt, führt es zum Formalismus, genauso wie jede andere ästhetische Welle. – Man versteht, dass der Formalismus aus der Umsetzung der künstlichen Form in eine quasi Selbstgenügsamkeit besteht. Im Gegenteil daran, was Herr Camargo Guarnieri bestätigt, erscheint es mir, dass die besorgniserregende Situation

---

<sup>105</sup> In: KATER. 2001. p.189-191

die mentale Stagnation der heutigen brasilianischen musikalischen Szene ist. Durch das rückständige und unwirksame Programm ihrer Erziehungsinstitutionen wurden in den letzten Jahren keine repräsentativen Musiker ausgebildet. Diese Tatsache ist doch der Ausdruck einer ‚kulturelldegenerierten Politik‘, und nicht das ästhetische Sehnen und die echte Arbeit der jungen brasilianischen Dodekaphonisten, die um einen neuen Inhalt bzw. eine neue Form mutig kämpfen. Sie haben nie die Folklore ihres Landes verachtet, sondern studieren sie und nehmen sie in sich auf. Diese jungen brasilianischen Dodekaphonisten untersuchen das Unerforschte auf der Suche nach einer neuen Kunstrealität. Die von ihnen geschriebene Musik lässt keine andere Logik zu, sondern nur die aus der eigenen musikalischen Substanz geborene Logik. Es ist wahr, dass trotz ihrer perfekten Struktur sich dieser Musikstil etwas instabil und fragmentarisch zeigt, und zwar wegen einer Krise, die aus dem Konflikt zwischen Form und Inhalt erfolgt (die wichtigste Quelle für die Entwicklung bzw. den Fortschritt der Kunst). Und genau daraus, aus dem hohen Wahrhaftigkeitsniveau und aus der Echtheit ihrer Kunst, bestehen die menschlichen bzw. künstlerischen Werte der Arbeit dieser jungen Komponisten. Was die Auffassungen der letzten Absätze des ‚Offenen Briefes‘ Herrn Camargo Guarnieris betrifft, verdienen sie keine Antwort, da sie inkompetent und tendenziös sind. Anstatt der trügerischen Demagogie seines Briefes hätte Herr Camargo Guarnieri eine objektive Exposition, eine saubere und ruhige Analyse über die Probleme der jungen Musiker Brasiliens erstellen sollen, falls ihn das wirklich interessieren sollte. Der exaltierte und rasende Nationalismus, der den Beitrag einer Gruppe junger Komponisten für die musikalische Kultur des Landes blindlings und mit Hass verdammt, führt nur zur Verstärkung der Leidenschaften, die zerreißende Kräfte verursachen und die Menschen trennen. Der Kampf gegen diese Kräfte, die den Rückstand bzw. die Reaktion vertreten, der echte und ehrliche Kampf um den Fortschritt und um das Menschliche in der Kunst, ist das einzige ehrwürdige Verhalten eines Künstlers.“

Der Brief Koellreutters ist nicht so umfangreich wie der von Guarnieri, aber er bekämpft in intelligenter Weise die Anklage des ersten. Zunächst bestätigt er seinen tiefen Respekt „vor der menschlichen schöpferischen Seele“ bzw. seinen „unerschütterten Glauben an die Gedankenfreiheit“ und verurteilt die von Guarnieri „zu einem Kunstdokument nicht passende Terminologie“. Er erläutert dann seine Ansicht über der Zwölftonmusik und definiert sie nicht als einen „Stil“ oder eine „ästhetische Tendenz“, sondern als „eine Kompositionstechnik für die Strukturierung

der Atonalität“, die wie alle andere einfach die Funktion hat, „dem Künstler damit (zu) helfen, sich auszudrücken“.

Koellreutter weist darauf hin, dass die Zwölftonmusik eine „absolute Ausdruckfreiheit und komplette Realisierung der Persönlichkeit des Komponisten“ ermöglicht. Er zitiert die Begriffe „formalistisch“, „zerebral“, „antinational“ und „antipopulär“, die Guarnieri in seinem Brief verwendet, und verteidigt, dass die Zwölftontechnik nur noch eine weitere Technik neben Kontrapunkt und Harmonik sei.

Nachdem Koellreutter die Anklagen Guarnieris bekämpft hatte, griff er die Nationalmusik an, als eine Musik, „die ihren Ausdruck innerhalb eines Landes einfach adaptiert“:

„(...) eine Musik, die an den für den primitiven Mensch und für das Kind charakteristischen vormentalen Zustand der ‚Empfindung‘ erinnert. Ihre aus der russisch-französischen Färbung ausgeliehenen unentgeltlichen Formen schaffen es nicht, ihre strukturelle Armut bzw. ihre Kreativitätspotenzabwesenheit zu verbergen.“<sup>106</sup>

Er erwog aber gleich danach, dass „der echte Nationalismus eine tief in seinem Wesen verankerte Charakteristik des Künstlers und seines Werkes sei“ und nutzte dies aus, um die Situation „mentaler Stagnation“ im Musikbereich Brasiliens als wahren Grund zur Sorge zu sehen, und damit seine Kritik an dem „rückständigen und unwirksamen“ Programm der Erziehungsinstitutionen des Landes zu üben.

Koellreutter kommt in seinem Brief eher über politische als ästhetische Argumentation zum Schluss, indem er den „exaltierten und rasenden Nationalismus“ anklagt, „der den Beitrag einer Gruppe junger Komponisten für die musikalische Kultur des Landes blindlings und mit Hass verdamme“ und „nur zur Verstärkung der

---

<sup>106</sup> Die Diskussion über National- und Zwölftonmusik gab auch in anderen Ländern Lateinamerikas, wie z. B. in Argentinien. In dem schon erwähnten Artikel von Juan Carlos Paz (1901-1972), klagte er die Nationalmusik auch mit Unhöflichkeit an: „unkontrollierte Improvisationen, Töchter von beklagenswerten seelischen und ästhetischen Unordnungen“ und „können sich nicht gegen eine strenge Analyse wehren“ – PAZ. 1945.



Leidenschaften, die zerreiende Kräfte verursachen und die Menschen trennen“, führe. Er machte in dem Brief typischerweise einen idealistischen und objektiven Schluss mit der Benennung des „einzigen ehrwürdigen Verhaltens eines Künstlers“: der „Kampf gegen diese Kräfte (rasende nationalistische), die den Rückstand bzw. die Reaktion vertreten“, und „der echte und ehrliche Kampf um den Fortschritt und um das Menschliche in der Kunst“.

Diese Episode aus dem Jahr 1950 ist noch heutzutage eine Quelle für Diskussion in Brasilien. Musiker der vorherigen und der aktuellen Generation debattieren das Geschehen und vor allem erleben sie seine Konsequenzen<sup>107</sup>. Welche der Parteien die Oberhand behielt, ist schwierig zu entscheiden, da es in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts Platz für viele verschiedene ästhetische Tendenzen gab. Allerdings wurden der intoleranten Haltung Guarnieris deutliche Grenzen gesetzt.

Die Gruppe *Música Viva* trennte sich offiziell im Jahr 1952<sup>108</sup>. Koellreutter begann andere Projekte, ebenso seine Kollegen und Anhänger. Das Ende der Gruppe bedeutete aber auf keinen Fall das Verschwinden ihrer Ideale. Im Gegenteil prägten diese Ideale ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute die musikalischen Tendenzen, wie u.a. der brasilianische Musikwissenschaftler Kater feststellt:

---

<sup>107</sup> Im Jahr 1985 komponierte Cláudio Santoro die kleine Stück *A briga dialética dos estilos* („Der dialektische Streit der Stile“), in welche er fast satirisch die Episode der Briefe vertont. Das Stück ist für Gitarre (die die brasilianische Musik vertretet), Flöte (die Koellreutter repräsentiert) und Bratsche (die die beide Ästhetiken versöhnt). 2006 erlebte ich eine interessante und witzige Geschichte in einem persönlichen Gespräch mit dem berühmter brasilianischer Komponist Osvaldo Lacerda (1927-), der als der Hauptschüler Guarnieris betrachtet wird. Ich habe ihm über Koellreutter gefragt. Er überlegte ein bisschen und dann ernstlich antwortete: „Viele sagten, dass Koellreutter einen Scharlatan war, aber das ist nicht die Wahrheit, denn er wusste viel über Musik. Aber, dass er seine Nase oft dahin steckte, wo er nicht sollte, das stimmt!“. (Interview mit Osvaldo Lacerda von Jean Goldenbaum. São Paulo. Brasil. 12.09.2006.) – Mehr über Lacerda: <<http://www.abmusica.org.br/acad09nov.html>>

<sup>108</sup> Im Jahr 1951 wurden die letzten Konzerte in dem *Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP)* veranstaltet. 1952 wurde die letzte *Música Viva* Radiosendung übertragen, und dann wurde das Ende der Gruppe definiert.

„In Wirklichkeit setzte sich der musikalische Nationalismus als beherrschende Tendenz während der 50er Jahre durch und erst am Anfang des folgenden Jahrzehnts - seit dem Tod Villa-Lobos Ende 1959 - würde der Experimentalismus in der Produktion der Musik Brasiliens wieder erscheinen, dessen Erneuerung die direkten und indirekten Folgerungen der durch Koellreutter durchgeführten Arbeit der *Música Viva* spiegelte.“<sup>109</sup>

Was den 1993 gestorbenen Mozart Camargo Guarnieri betrifft, wird er heutzutage als einer der größten Komponisten Brasiliens gesehen<sup>110</sup>.

Koellreutter und Guarnieri waren nie mehr befreundet und hatten auch nie mehr zusammen gearbeitet. Allerdings trafen sie sich auf Initiative Koellreuters ein letztes Mal, um den Zwist zu beenden. 1977 wurde in Rio de Janeiro Guarnieri eine Ehrung zu seinem 70-Jahre-Jubiläum veranstaltet. Koellreutter schlug ein Konzert vor, in dem in einer Hälfte seine und in der anderen Hälfte Werke des Brasilianers aufgeführt werden sollten. Der Vorschlag wurde angenommen, und das Konzert wurde veranstaltet. In dieser friedlichen Stimmung sahen sie sich zum letzten Mal.<sup>111</sup>

Mehr als 50 Jahre später fasst eine Aussage Edino Kriegers (1928-), einer der bedeutenden Schüler Koellreutters und einer der großen brasilianischen Komponisten, in Kürze den bekannten Meinungsstreit zusammen. Er spricht auch über die heutige Situation, indem er die künstlerische Freiheit lobt, aber das Fehlen von Idealismus kritisiert:

„Es war eine Zeit vieler Konflikte um die Ästhetik. Camargo Guarnieri schrieb ein unglückliches Dokument, in welchem er die nationale Musik verteidigte und Koellreutter vorwarf, die jungen Brasilianer in eine schlimme Richtung anzuführen. Es war wirklich furchtbar. Das war in den 50er Jahren.

---

<sup>109</sup> KATER. 2001. p.199

<sup>110</sup> Camargo Guarnieri starb 1993 in São Paulo, Brasilien, mit 85 Jahre. 1992 bekam er die “Gabriela Mistral” Preis der „Organization of American States“, in Washington, USA, als „the great composer in all three Americas“ ([www.oas.org](http://www.oas.org)). Seit 2005 die „Associação Camargo Guarnieri“ arbeitet für die Verbreitung Guarnieris Werk in Brasilien und im Ausland (<http://www.associacaocamargoguarnieri.art.br>). Sein Werk wurde schon in mehr als 40 Schallplatten und CDs aufgenommen

<[http://www.centrocultural.sp.gov.br/cg/material\\_discoteca\\_oneyda\\_ccsp.pdf](http://www.centrocultural.sp.gov.br/cg/material_discoteca_oneyda_ccsp.pdf)>. Access on 14.08.2012

<sup>111</sup> Interview mit Osvaldo Lacerda, von Jean Goldenbaum. São Paulo. Brasil. 12.09.2006.

Danach war diese ganze Geschichte vorbei. Heutzutage sind dies nur historische Fakten. Niemand macht sich darüber Sorgen, ob man nationale Musik, serielle Musik, Clusters, oder reine C-Dur Dreiklänge schreibt. Niemand macht sich Sorgen darüber, seine Thesen zu verteidigen, sondern einfach darüber, die möglichst beste Musik zu komponieren.“<sup>112</sup>

\* \* \*

Im Jahr 1950 begann Koellreutter ein Projekt, das einen großen Beitrag zur musikalischen Erziehung in Brasilien bis in die heutige Zeit leisten würde. In Zusammenarbeit mit der österreichischen Sängerin Hilde Sinnek<sup>113</sup> und dem Geschäftsmann Theodor Heuberger und dessen bereits entstandener Gesellschaft *Pro Arte* gründete und leitete Koellreutter den *Curso Internacional de Férias Pro Arte* („Internationalen Ferienkurs Pro Arte“) in der Stadt Teresópolis, im Bundesland Rio de Janeiro.

Der nicht nur der Musik, sondern jeder Kunst gewidmete Kurs war ein großer Erfolg; als Konsequenz wurde er jährlich veranstaltet und im musikalischen Bereich Brasiliens sehr namhaft und bekannt. Viele wichtige internationale Künstler wirkten an dem Ferienkurs mit, wie zum Beispiel der österreichische Komponist Ernst Krenek (1900-1991)<sup>114</sup>, die deutschen Pianisten Karl Ulrich Schnabel (1909-2001)<sup>115</sup>, Carl Seemann (1910-1983)<sup>116</sup> und der Bariton Gerhard Hüsch (1901-1984)<sup>117</sup>, daneben

---

<sup>112</sup> MOORE. 2002. In: <<http://musicabrasileira.org/reviewsinterviews/krieger.html>>. Access on 14.08.2012

<sup>113</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum von Hilde Sinnek herauszufinden. Hilde Sinnek, österreichische Sopranistin, lebte in Brasilien und wurde als Gesanglehrerin des *Conservatório Brasileiro de Música* („Brasilianisches Konservatorium für Musik“) bekannt. Sie schrieb ein didaktisches Buch über Gesang: SINNEK, Hilde. *ABC para cantores e oradores*. Ricordi. Rio de Janeiro. 1955. - In Europa war sie in Bayreuth erfolgreich, und nahm sie in einige Aufnahmen von Richard Wagners (1813-1883) Opern teil. – *Richard Wagner: Parsifal (Karl Muck)*. Naxos. Recorded: 1913, 1927, 1928. First released: 1999.

<sup>114</sup> Der Exilkomponist Ernst Krenek (1900-1991) ist 1938 in USA eingewandert. Seine Musik wurde von den Nazis als Entartete Musik betrachtet. Mehr über Krenek: MAURER-ZENCK, Claudia. *Ernst Krenek: ein Komponist im Exil*. Lafite. Wien. 1980.

<sup>115</sup> Karl Ulrich Schnabel (1909-2001) war der Sohn des Pianisten Artur Schnabel (1882-1951). Mehr über Schnabel: <[www.schnabelmusicfoundation.com](http://www.schnabelmusicfoundation.com)>. Access on 14.08.2012

<sup>116</sup> Carl Seemann (1910-1983) wurde bekannt als Interpret von Bachs Musik. Mehr über Seemann: <[www.bach-cantatas.com/Bio/Seemann-Carl.htm](http://www.bach-cantatas.com/Bio/Seemann-Carl.htm)>. Access on 14.08.2012

große Persönlichkeiten Brasiliens, wie der weltweit bekannten Architekt Oscar Niemeyer (1907-)<sup>118</sup>, der Schriftsteller und Poet Manuel Bandeira (1886-1968)<sup>119</sup> und Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Junge Musiker, die sich zu Exponenten der brasilianischen und internationalen Musik entwickelten, nahmen an diesen Kursen teil wie der Dirigent Isaac Karabtchevsky (1934-)<sup>120</sup> und der Pianist João Carlos Martins (1940-)<sup>121</sup>. Koellreutter äußerte sich zu der Kursveranstaltung:

„Das Motto der Seminare von Teresópolis war ‚Arbeit und Unterhaltung, Disziplin und Freiheit‘. Es beherrschte die Seminare nicht der Alltag, sondern der Geist der Forschung und Untersuchung.“<sup>122</sup>

Die internationalen Kurse von *Pro Arte* ermöglichten zukünftig ähnliche Initiativen, so das *Festival de Inverno de Campos do Jordão* („Winterfestival von Campos do Jordão“), das heutzutage für das wichtigste Brasiliens gehalten wird<sup>123</sup>.

Aus der Zusammenarbeit zwischen Koellreutter und Heuberger ging 1952 ein weiteres großes musikalisches Projekt hervor, das die brasilianische Musik stark prägte: die Gründung einer Schule, an der Koellreutter seine Vorstellungen von Musikpädagogik verwirklichen konnte: die *Escola Livre de Música Pro Arte* („Freie Musikschule Pro Arte“). Das Projekt bestand zunächst aus der Gründung von zwei Filialen: die erste mit Sitz in São Paulo (1952) (unter der Leitung Koellreutters selbst)

---

<sup>117</sup> Gerhard Hüsch (1901-1984) war ein lyrischer Bariton. Mehr über Hüsch: <[www.bach-cantatas.com/Bio/Husch-Gerhard.htm](http://www.bach-cantatas.com/Bio/Husch-Gerhard.htm)>. Access on 14.08.2012

<sup>118</sup> Mehr über Niemeyer: FLAGGE, Ingeborg. ANDREAS, Paul. *Oscar Niemeyer: Eine Legende der Moderne*. Edition Deutsches Architekturmuseum / Birkhäuser Verlag. Basel. 2003.

<sup>119</sup> Manuel Bandeira (1886-1968) war einer der wichtigsten Dichter des 20. Jahrhunderts in Brasilien. Er war auch ein wichtiger Übersetzer und 1963 übersetzte er in portugiesisch das Theatertext *Der kaukasische Kreidekreis* von Bertolt Brecht (1898-1956). Mehr über Bandeira: <[www.academia.org.br](http://www.academia.org.br)>. Access on 14.08.2012

<sup>120</sup> Außer von verschiedenen großen brasilianischen Orchestern, wurde Isaac Karabtchevsky (1934-) auch der Direktor des österreichischen *Tonkünstler-Orchester*. - <[www.tonkuenstler.at](http://www.tonkuenstler.at)>. Access on 14.08.2012

<sup>121</sup> João Carlos Martins (1940-) war einer der wichtigsten brasilianischen Pianisten des 20. Jahrhunderts. Er wurde weltweit bekannt als Interpret von Bachs Musik. 2004 wurde in Deutschland ein Dokumentarfilm über Martins produziert: *Die Martins-Passion*. Writing credits and directed by: Irene Langemann. 2004.

<sup>122</sup> ADRIANO. 1999.

<sup>123</sup> Koellreutter war der Direktor der zehn ersten Ferienkurse *Pro Arte*, bis zum Jahr 1960. Danach, andere Personen dirigierten das Projekt. Mehr als 30 wurden veranstaltet.

und die zweite in Piracicaba, eine kleine Stadt im Bundesland São Paulo (1953) unter der Leitung des deutschen Koellreutter-Schülers Ernst Mahle (1929-)<sup>124</sup>.

Im Jahr 1954 breitete sich das Projekt über die Region São Paulo hinaus aus. Zusammen mit der *Universidade Federal da Bahia (UFBA)* („Bundesuniversität von Bahia“), wurden die *Seminários Internacionais de Música da Bahia* („Internationalen Musikseminare von Bahia“) gegründet, die in Zukunft zu der Musikfakultät dieser Universität wurde. 1957 wurden die *Seminários de Música Pro Arte do Rio de Janeiro* („Musikseminare Pro Arte von Rio de Janeiro“) ins Leben gerufen, die es bis heute gibt. Sowohl in Bahia als auch in Rio de Janeiro war Koellreutter der Leiter.

Das in diesen Projekten von Koellreutter initiierte Erziehungssystem war in Brasilien revolutionär, bereits in den Begriffsbestimmungen:

„Der Name ‚Seminare‘ wurde ausgewählt, weil die didaktische Orientierung die Regeln der akademischen Erziehung nicht befolgte, sondern auf einer avantgardistischen Vorstellung der Erziehung basierte.“<sup>125</sup>

Für Koellreutter sollte der Unterricht (nicht nur der Musik, aber aller Fächer), sich nicht auf das traditionelle und hierarchische pädagogische System „Lehrer-Schüler“ beschränken. Beide Seiten sollten interagieren, der Erzieher aus seiner Tätigkeit rückwirkend lernen:

---

<sup>124</sup> Der brasilianische Musikwissenschaftler Samuel Kerr (Interview von Jean Goldenbaum. São Paulo. Brasil. 08.10.2006.) erzählte, dass damals wurde die *Escola Livre de Música* („Freischule für Musik“) verächtlich „*Escola, livre de música*“ („Musikfrei Schule“) benannt, denn die Gegner von Koellreutter sagten, dass durch die Pädagogik Koellreutters keine Musik gelehrt wurde. Ab 1956 wurde die Schule von São Paulo *Seminários de Música Pro Arte* („Musikseminare Pro Arte“) benannt. Die von Piracicaba wurde 1961 *Escola de Música de Piracicaba* („Musikschule der Stadt Piracicaba“) benannt, und später bekam ihr aktueller Name, *Escola de Música de Piracicaba „Maestro Ernst Mahle“* („Musikschule der Stadt Piracicaba „Maestro Ernst Mahle““). Der Dirigent und Komponist Ernst Mahle (1929-) ist in Stuttgart geboren und 1951 in Brasilien eingewandert. In Deutschland hatte er Kompositionsunterricht bei Johann Nepomuk David (1895-1977). Seit 1953 leitet Mahle die Schule in Piracicaba. Als Komponist hat er meistens für Gesang geschrieben, wie z.B. seine Opern *Marroquinhas Fru-Fru* (1974), *A Moreninha* (1979) e *O Garatuja* (2006). – Mehr über Mahle: <[www.empem.org.br](http://www.empem.org.br)>. Access on 14.08.2012

<sup>125</sup> In: *Seminários de Música Pro Arte*. <[www.proarte.org.br](http://www.proarte.org.br)>. Access on 14.08.2012

„Ich glaube, der Erzieher muss mit den Zuhörenden sprechen. Ich kann nur meine Tätigkeit als Erzieher erfüllen, wenn ich mit dem Mitsprecher auch was lerne. Radio Stockholm wollte vor ein paar Jahren von mir, dass ich Kassetten mit Aufnahmen meiner Schüler schickte. Sie hörten es sich an und fragten mich, ob alle Schüler bei demselben Lehrer Unterricht nahmen, weil alle sehr verschieden voneinander waren. Das passiert, weil ich mit dem Schüler das lerne, was ich ihm beibringen soll. Ich kann sagen: ‚Ich würde es nicht so machen, sondern so oder so‘. Aber ich sage das nur als Vorschlag.“<sup>126</sup>

Koellreutter hatte den Holismus als einen der Grundsätze seines Lebens, der sich auch in seiner Erziehungsmethode spiegelte. Die Grundauffassung der holistischen Philosophie ist die aristotelische Definition für das „Ganze“ und die „Teile“, wie in Aristoteles Werk *Organon* (spezifischer in der *Topik* (VI-13)) dargelegt wird: „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile“<sup>127</sup>. Somit glaubte Koellreutter, dass die „Teile“ bei der musikalischen Erziehung beitragen sollen:

„Ich sage meinen Schülern immer: die Diskussion ist wichtiger als die Lösung eines Problems. Das ist ein Grundsatz für mich! Im Wesentlichen ist meine Philosophie, wenn man es so will, eine holistische Philosophie. Ich glaube, dass die Meinung der anderen sehr wichtig ist.“<sup>128</sup>

Damit zerstört Koellreutter das Konzept des traditionellen ‚Meisters‘, indem er ihm die Rolle des dogmatischen Kenntnisüberträgers wegnimmt und ihm die Rolle bestimmt, den „Zweifel“ der Schülern anzuregen.

„Ich sage auch, sie sollen nicht an alles glauben, was der Erzieher sagt, was sie lesen, und, vor allem, was sie denken. Mit anderen Wörtern, dass sie von jetzt an bis zum Ende des Leben alles bezweifeln sollen.“<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> HAAG. 2005.

<sup>127</sup> ARISTOTELES. *Organon*.

<sup>128</sup> TOURINHO. 1999.

<sup>129</sup> HAAG. 2005.

Beim Leugnen des Begriffes „Falsch“ in der Kunst ist seine Absicht, eine Reflexion über das künstlerische Schaffen in den Schülern zu wecken, damit sie eine ästhetische Stimmigkeit erreichen:

„Ich sage, dass es nichts Falsches in der Kunst gibt. Die Schüler, die Komposition lernen, haben immer Angst davor, einen Fehler zu machen. Um dieser Tendenz zu widerstehen sage ich das! Das Falsche ist die Unstimmigkeit innerhalb einer verfochtenen Ästhetik. Jeder kann seine Religion haben, das spielt keine Rolle, ob es für mich richtig ist. Es spielt eine Rolle, ob man eine Ästhetik, eine Konzeption hat.“<sup>130</sup>

Und um den Schüler von der Angst vor Fehlern zu befreien, reizt er die Lust am Experiment und die Suche nach dem Neuen:

„Es existiert kein absoluter Fehler in Kunst. Der Fehler ist immer zu relativ. Deswegen nenne ich meine Ästhetik ‚die Kunst des Ungenauen und des Paradoxen‘. Das hilft, den Schüler von jeder Art Imitation zu befreien. Er soll etwas probieren und versuchen, das es vorher nicht gab. Er braucht Mut dafür und wird dies erst erreichen, wenn er die Angst vor dem Fehler verliert.“<sup>131</sup>

Man darf die harten Erlebnisse Koellreutters in Europa unter dem Nazi-Regime nicht gering schätzen. Die der deutschen Bevölkerung vom Dritten Reich auferlegte Erziehungsmethode galt Koellreutter als negatives Vorbild, das ihn dazu bewog gegen die traditionelle Schulbildung zu kämpfen, die darauf basiert war, einfach dem Geist der Schüler Ideen aufzuoktroieren:

„Das ist ein Fakt (die Erlebnisse während der NS-Zeit), der hat natürlich nie aufgehört, mein weiteres Leben zu beeinflussen. Ich fühle mich wie ein

---

<sup>130</sup> TOURINHO. 1999.

<sup>131</sup> HAAG. 2005.

Produkt der Reaktion auf die Erziehung und Bildung der damaligen Epoche.“<sup>132</sup>

Ein andere von Koellreutter verteidigter wichtiger Punkt ist die Interdisziplinarität, denn er glaubt, dass alle Fächer sich in der Bildung des Menschen ergänzen<sup>133</sup>:

„(...) ich finde es wichtig die Studenten zu einem interdisziplinären Verständnis in allen Fächer zu erziehen. (...) Die guten Erzieher sollen ihre Fach, ihre Spezialität immer in Beziehung zu der Gesamtheit beibringen.“<sup>134</sup>

„Die Künste und die ästhetische bzw. humanistische Erziehung sollen einen gleichwertigen Platz mit Wirtschaft, Technologie und anderen Wissenschaften einnehmen.“<sup>135</sup>

Also legt Koellreutter die drei Thesen seiner Pädagogik fest:

- „1) Es gibt keinen absoluten Wert.
- 2) Es gibt keine falschen Sachen in der Kunst. Was wichtig ist, ist Neues zu erfinden.
- 3) Glaube an nichts, was der Lehrer sagt, an nichts, was du liest und an nichts, was du denkst. Frage immer ‚Warum?‘.“<sup>136</sup>

Und er schließt ab:

„Lehren heißt, den persönlichen Stil des Schülers zu entwickeln.“<sup>137</sup>

---

<sup>132</sup> PARASKEVAÍDIS. 1989. In: <<http://www.latinoamerica-musica.net/sociedad/koellreutter/koell-entrev-es.html>> Access on 14.08.2012

<sup>133</sup> In Bahia veranstaltete Koellreutter zusammen mit dem berühmten brasilianischen Physiker, Kunstkritiker und Politiker Mário Schenberg (1914-1990) verschiedene interdisziplinäre Debatte. – Mehr über Schenberg: HAMBURGER, Amélia Império (coord.). *Obra científica de Mário Schönberg*. São Paulo. EDUSP. 2009.

<sup>134</sup> KOELLREUTTER. 1998.

<sup>135</sup> ADRIANO. 1999.

<sup>136</sup> ADRIANO. 1999.

<sup>137</sup> ADRIANO. 1999.



Um diese Erläuterung über die pädagogischen Gedanken Koellreutters<sup>138</sup> abzuschließen, muss dargestellt werden, was er die „Mission“ der musikalischen Erziehung nennt:

„(...) (Die Mission der Musikerzieher ist,) die Aufgabe von künstlerischen Ideen bzw. Ansichten, in eine andere Realität zu verwandeln, vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Veränderungen. Die musikalische Erziehung soll die Musiker vorbereiten, Kunst für anwendbare Kunst zu halten. Das bedeutet, die Kunst muss eine ästhetische Ergänzung des Lebens des modernen Menschen sein. Der Musiker soll auch vorbereitet sein, seine Tätigkeiten in dem Dienst der Gesellschaft zu stellen. Mit anderen Worten soll diese musikalische Erziehung eine realistische Beziehung zwischen dem Studium und der beruflichen Laufbahn ermöglichen, die die jungen Musiker auf eine wirkliche relevante Karriere in der heutigen Gesellschaft vorbereiten wird.“<sup>139</sup>

\* \* \*

Die Gründung der *Escola de Música da Universidade Federal da Bahia* („Musikhochschule der Staatliche Universität von Bahia“) war ohne Zweifel eines der in Brasilien größten Projekte Koellreutters, das allerdings, nicht nur von ihm organisiert wurde, sondern in Zusammenarbeit mit einem anderen europäischen Musiker: Der Schweizer Ernst Widmer (1927-1990). Diese Musikhochschule war in Brasilien wirklich revolutionär, und umfasste Abteilungen für „Kommunikation und Gehörbildung“, „Jazz und populäre Musik“ sowie „experimentelle Musik“.

\* \* \*

---

<sup>138</sup> Mehr über die Pädagogik Koellreutters: BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter Educador: o humano como objetivo da educação musical*, Peirópolis. São Paulo. 2001.

<sup>139</sup> KOELLREUTTER. 1977.

Zusätzlich zu der Beschäftigung mit seinen Schulen betrieb Koellreutter in den 1950er Jahren aktiv den im letzten Jahrzehnt angefangenen Auslandsaustausch. Er wirkte mit bei verschiedenen Kongressen und Kursen: 1951 war er Lehrer in *Forum Europeum* (Alpbach, Österreich), Präsident des *2. Internationalen Kongresses für Zwölftonmusikkomposition* (Darmstadt), Vertreter von Brasilien in der *Gesellschaft für zeitgenössische Musik* (Frankfurt). Im Jahr 1952 war er Lehrer der *Internationale Wochen für Musik des Musikkonservatorium von Luzern*. 1953 erweiterte er seinen Horizont außerhalb Europas, als Lehrer der *Musashino Musikakademie* (Tokio, Japan). Im Jahr 1959, auf Einladung Washingtons, reiste er in die USA, wo er verschiedene Musik- und Musiktherapieinstitutionen besuchte. Auch in dieser Stadt wurde Koellreutter Vize-Präsident der Musikabteilung der *Organisation Amerikanischer Staaten*<sup>140</sup>.

1951, 1953 und 1956 ging er als Dirigent, Flötist und Referent auf Tournee in verschiedene Länder wie Deutschland, Italien, England, die Schweiz, Frankreich, Belgien, USA, Israel, Indien und Japan. In seinen Konzerten führte er nicht nur seine eigenen Werke auf, sondern auch brasilianische- bzw. lateinamerikanische Musik<sup>141</sup>.

In Brasilien nutzte er 1954 die Gedenkfeier des 400. Gründungsjahrs der Stadt São Paulo und veranstaltete das *Festival de Missas* („Messen Festival“), in welchem er verschiedene Messen in Brasilien erstmals aufführte, wie zum Beispiel diejenigen von Guillaume de Machaut (c1300-1377) und von Igor Stravinsky (1882-1971). Von 1954 bis 1957 arbeitete er als Musikkritiker der Zeitung *Diários Associados* von São Paulo. 1956 leitete er das *Festival Mozart* in Salvador, Bahia. Auch in dieser Stadt war er einer der Gründer des *Orquestra Sinfônica da Bahia* („Sinfonieorchester von Bahia“), und führte dort erstmals wichtige Werke der klassischen Moderne auf, wie

---

<sup>140</sup> In: KATER. 2001, p.122

<sup>141</sup> 1951 dirigierte Koellreutter in Zürich die Premiere seine *Sinfonia de Câmara 1947* („Kammersymphonie 1947“).

Schönbergs *Ersten Psalm* und *Eine Überlebender aus Warschau*. Im Jahr 1960 leitete er den *I Curso de Música de Verão* („1. Sommermusikkurs“) in der Stadt Porto Alegre; er hielt Vorträge an der *Universidade Federal do Ceará* („Staatliche Universität von Ceará“) und veröffentlichte sein erstes Buch, *Jazz Harmonia* („Jazz Harmonik“).

Im persönlichen Bereich ist zu vermerken, dass er sich von Geny Marcondes scheiden ließ und sich 1958 zum dritten Mal verheiratete, mit Maria Angélica Bahia<sup>142</sup>.

\* \* \*

Im Jahr 1962 begann eine neue Phase im Leben Koellreutters. Nach 25 in Brasilien gelebten Jahren, 14 davon als brasilianischer Bürger, verließ der Komponist dieses Land für eine lange Zeit. Und in dieser Zeit hatte er noch einmal die Möglichkeit andere Kulturen kennen zu lernen und mit ihnen zu interagieren.

Als Anerkennung für ein Vierteljahrhundert Arbeit für Brasilien, erhielt Koellreutter einen Preis der *Ford Foundation*<sup>143</sup>, die in Zusammenarbeit mit dem Senat von Berlin ihm die Gelegenheit anbot, ein Jahr in dieser Stadt als „resident artist“ zu leben. Als diese Periode beendet war, wurde er eingeladen, Direktor der *Abteilung für Internationale Programme* des *Goethe Institut*<sup>144</sup> in München zu werden, wo er bis 1964 lebte.

1965 verließ Koellreutter Deutschland, und zog nach Indien um, wo er (außer seiner Arbeit beim *Goethe Institut*<sup>145</sup>) das *Kulturinstitut der Bundesrepublik*

---

<sup>142</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum Maria Angélica Bahias herauszufinden.

<sup>143</sup> <[www.fordfound.org](http://www.fordfound.org)>. Access on 14.08.2012

<sup>144</sup> <[www.goethe.de](http://www.goethe.de)>. Access on 14.08.2012

<sup>145</sup> Koellreutter war der Direktor des *Goethe Instituts* von Indien und Ceylon (heute Sri Lanka) - <[www.goethe.de](http://www.goethe.de)>. Access on 14.08.2012

*Deutschland* leitete. Er lebte bis 1969 in diesem Land, wo er in kurzer Zeit viel vollbrachte: Er gründete und leitete die *Delhi School of Music* und das *New Delhi String Orchestra*. Er dirigierte auch das *New Delhi Symphony Orchestra*, das *Bombay Symphony Orchestra* und das *Bombay Philharmonic Orchestra*. Außerdem spielte er als Flötist in verschiedenen Konzerten und hielt Vorträge im ganzen Land. 1968 wurde er Mitglied der *Academy of Arts of Bombay*<sup>146</sup>.

Im Kompositionsbereich schrieb Koellreutter in Indien zwei wichtige Werke. *Sunyata*, für Flöte, Kammerorchester und Magnetband war der erste elektroakustische Versuch des Komponisten. Auch in dieser Technik war Koellreutter in Brasilien einen Pionier. Trotz seines kurzen Kontakts mit der elektroakustischen Musik muss man darauf aufmerksam machen, dass im *Manifesto 1946* die Gruppe *Música Viva* „alle Initiativen zugunsten einer künstlerischen Nutzung der radioelektrischen Geräte“ unterstützten würde. Laut der brasilianischen Musikwissenschaftlerin Vânia Dantas Leite<sup>147</sup>, „pflanzte *Música Viva* die Samen“ dieser Gattung in Brasilien, die ab den 1950er Jahren verwirklicht wurde.<sup>148</sup>

Das zweite Stück aus seiner indischen Zeit heißt *Advaita*, und es ist ein Konzert für Sitar und Tabla (zwei typische indische Instrumente) und Kammerorchester.

In dieser Zeit war Koellreutter mit Karlheinz Stockhausen (1928-2007) befreundet<sup>149</sup>. Noch in Indien heiratete Koellreutter das vierte und letzte Mal: die deutsche Opernsängerin Margarita Schack<sup>150</sup>.

---

<sup>146</sup> Während Koellreutter in Indien war, führte er für das erste Mal verschiedene Werke von westlichen Komponisten auf, wie z. B. die *Neunte Sinfonie* Beethovens. – KATER. 2001, p.251

<sup>147</sup> LEITE. 2000, <<http://www.niee.ufrgs.br/SBC2000/eventos/sbc&m/sbc&m7.pdf>>. Access on 14.08.2012

<sup>148</sup> Die ersten brasilianischen elektroakustischen Werke stammen aus den 1950er Jahre, von *Reginaldo de Carvalho* (1932-) komponiert. Einige Jahre später andere Komponisten wie *Jorge Antunes* (1942-) und *Williy Corrêa de Oliveira* (1938-) verbreiteten diesen Stil in Brasilien. Von der Gruppe *Música Viva*, arbeitete mit elektroakustischen Werken Cláudio Santoro in den 1960er Jahre. – *Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica*. <[www.sbme.com.br](http://www.sbme.com.br)>. Access on 14.08.2012

<sup>149</sup> ADRIANO. 1999.

Im Jahr 1970 wurde Koellreutter beruflich nach Japan<sup>151</sup> versetzt, wo er in Tokio bis 1974 lebte. In dieser Stadt unterrichtete er an dem *Christo Kyoôkai Ongaku Gakkô* („Japanisches Institut für christliche Musik“), und gründete und leitete der *Heinrich Schütz Chor*.

Die Wirkung der orientalischen Kulturen im Leben Koellreutters war für ihn besonders bedeutend. Als er Jahre später gefragt wurde, welche Komponisten er bevorzugte, antwortete er:

„Erstens die Orientalen, Japaner und Indianer. Die Erfahrung im Orient, meine Erlebnisse in Indien und Japan, waren entscheidend und lebenswichtig für meine Ästhetik.“<sup>152 153</sup>

\* \* \*

1975, nach 13 Jahren, kehrte Koellreutter nach Brasilien zurück. Während seiner Abwesenheit blieb er jedoch nicht vergessen. Im Jahr 1964 wurde er Ehrendoktor (Honoris Causa) an der *Universidade Federal da Bahia* („Staatliche Universität von Bahia“), und 1969 erhielt er den *Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul*, die von der brasilianischen Regierung höchste vergebene Auszeichnung an Ausländer (obwohl er auch brasilianischer Bürger war)<sup>154</sup>.

---

<sup>150</sup> 2006 weihte Margarita Schack-Koellreutter in Zusammenarbeit mit der *Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)* („Staatliche Universität von São João del-Rei“) der *Espaco Koellreutter* („Kulturhalle Koellreutter“) ein. Im Jahr 1998 nahm sie in der Aufnahme der *CD Koellreutter (Funarte)* teil. – *Fundação Koellreutter* <<http://www.ufsj.edu.br/koellreutter.php>>.

<sup>151</sup> Er war Direktor in diesem Land und auch in Südkorea.

<sup>152</sup> ADRIANO. 1999.

<sup>153</sup> Eine Merkwürdigkeit: Koellreutter erzählte dass in seinen im Orient lebenden Jahren, fand er einen Baum heraus, dessen wissenschaftlicher Name *Koelreuteria* ist (auf Deutsch heißt er „Blasenbaum“). Er recherchierte und kriegte die Information, dass wer dieser Baum erfuhr, war ein deutsche Botaniker genannt Joseph Gottlieb Koelreuter (1733-1806), von wem er glaubte er verwandt war. Einschließlich brachte Koellreutter nach Brasilien Sprossen von diesem Baum mit, und da seine homonyme Baum pflanzte.

<sup>154</sup> Andere Leute wie die englischen Königin Elisabeth II (1926-) und Ernesto Che Guevara (1928-1967) bekamen auch diese Auszeichnung. – *Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul* <<http://www2.mre.gov.br/cerimonial/CruzeirodoSul/Home-CS.htm>>. Access on 14.08.2012

Wieder in Brasilien zurück, wurde Koellreutter eingeladen, sich auf einer Veranstaltung des *Museu da Imagem e do Som* („Museum für Bild und Ton“ in São Paulo) dem brasilianischen Publikum wieder vorzustellen. Diese Gelegenheit prägte seine Rückkehr, und weckte die gewohnte Polemik wieder auf. Koellreutter bat, dass nicht nur seine Freunde, sondern auch seine „Feinde“ (Musiker, Professoren, Kritiker, die ihn in der Vergangenheit verleumdet und angeklagt hatten) eingeladen wurden. Also begann er seine Rede und dankte allen seinen Gegnern für den Widerstand, auf den er gestoßen war. Zum Abschluss behauptete er, dass er, hätte er nicht so viel Widerspruch erlebt, er sich auch nicht so viel seinen eigenen Ideen gewidmet und sie zum Reifen gebracht hätte, wie geschehen..

Seine Tätigkeit weiterführend übernahm er die Leitung des *Instituto Cultural Brasil-Alemanha* („Deutsch-Brasilianische Kulturinstitute“) in Rio de Janeiro, wo er bis 1980 arbeitete. Zwischen 1983 und 1984 war er Leiter des *Conservatório Dramático e Musical „Dr. Carlos de Campos“* („Konservatorium für Musik und Theater Dr. Carlos de Campos“ in der Stadt Tatuí, São Paulo), und danach leitete er das *Centro de Pesquisa de Música Contemporânea* („Forschungszentrum für Zeitgenössische Musik“) der *Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)* („Staatliche Universität von Minas Gerais“).

Im Jahr 1979 stellte Koellreutter ein Werk fertig, das einer seiner bekanntesten und interessantesten Schöpfungen werden würde: *Acronon*, für Klavier und Kammerorchester.

### ***Acronon***

Die Komposition *Acronon* fasst eine ganze Menge der Kompositions-Vorstellungen Koellreutters zusammen. Dieses Stück ist eines seiner von ihm als

„planimetrisch“ bezeichneten Werke. Der Begriff wurde von ihm ausgewählt, um die angewandte Technik zu benennen. So erklärt er seine „Planimetrie“:

„(...) eine kompositionelle Technik für die Schaffung von Grundstrukturen mehrdimensionaler Musik, das heißt eine Musik, die nicht notwendigerweise in einer eindimensionalen Bewegung (von links nach rechts, in Richtung Zukunft) verläuft. (...) Das serielle Prinzip übt eine wichtige Rolle auf die Planimetrie aus und trifft grundsätzlich auf die Häufigkeit und auf die Dauer [von Tönen] zu.“<sup>155</sup>

Planimetrie ist experimentelle Musik. Der Komponist benutzt keine konventionelle Partitur und befreit sich von den Notenlinien. Stattdessen macht er Gebrauch von einem Plan, in welchem Symbole gezeichnet werden, die musikalisch interpretiert werden sollen. Während Musiker wie John Cage (1912-1992), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), György Ligeti (1923-2006) und Krzysztof Penderecki (1933-) ähnliche Techniken sporadisch benutzten<sup>156</sup>, komponierte Koellreutter von den 1970er Jahren ab fast nur planimetrisch. Nach seinen Worten wäre diese Technik am besten geeignet, um eines der hauptsächlichen Ziele seiner Ästhetik zu erreichen: den von der traditionellen Musik erschaffenen Dualismus zu zerreißen. Klang und Stille, Konsonanz und Dissonanz, Melodie und Akkorde, Kontrapunkt und Harmonik, kräftig und schwach, richtig und unrichtig, bestimmt und unbestimmt, schön und hässlich: Koellreutter glaubte, dass diese Dualismen sich nicht negieren, sondern sich auf einer nicht-hierarchischen Weise komplettieren sollen.<sup>157</sup>

Deswegen nannte Koellreutter seine Ästhetik „Relativistische Ästhetik des Unpräzisen und des Paradoxen“. Es folgt seine Erklärung darüber und insbesondere über den Dualismus Klang-Stille:

---

<sup>155</sup> PARASKEVAÍDIS. 1989. In: <<http://www.latinoamerica-musica.net/sociedad/koellreutter/koell-entrev-es.html>>. Access on 14.08.2012

<sup>156</sup> Beispiele sind: Cages *Variations*; Stockhausens *Stimmung*; Ligetis *Atmosphères* und Pendereckis *Polymorphia*.

<sup>157</sup> PRATES. 1997, In: <<http://www.geocities.com/Vienna/9128/mqplan.htm>>. Access on 14.08.2012

„Die ‚Relativistische Ästhetik des Unpräzisen und des Paradoxen‘ geht von der Absicht aus, dass es ein unter allen Tonphänomenen liegendes klangliches Universum gibt. Dieses Universum bedeutet mehr als alle Klänge, aber der Mensch kann es nicht hören, da die menschliche Empfindung auf einem bestimmten Frequenzraum (ungefähr zwischen 16 und 16.000 Hz) beschränkt ist. Das ist scheinbar Abwesenheit von Klang oder Stille. Aber die Stille eigentlich besteht aus einem Universum von unhörbaren Klängen, die zum Schluss die Basis aller musikalischen Art sind.

Für die ‚Relativistische Ästhetik des Unpräzisen und des Paradoxen‘ ist der Klang nur ein kleines Teil des klanglichen Universums. Er ist ein „Energieknoten“, der sich als eine Welle auf der Meeresoberfläche fortpflanzt, wenn er nicht deutlich in Beziehung mit dem Ganzen skizziert wird.“<sup>158</sup>

Relativismus, Unpräzision und Paradoxon sind die drei Hauptideen, die die Ästhetik Koellreutters bezeichnen. Untersuchen wir die Begriffe:

Laut Albert Einstein (1879-1955) in der von ihm verfassten *Relativitätstheorie*, ist die Empfindung der Realität relativ<sup>159</sup>. Sowohl in der Musik Koellreutters als auch in seinem Leben und in seiner Erziehungsmethode existiert keine absolute Wahrheit. Alle Werte resultieren aus einer Beziehung. Eben die oben erwähnten Dualismen kommen nur wegen der Beziehung untereinander vor. Es gibt keinen Klang, wenn es keine Stille gibt. Es gibt kein Schönes, wenn es kein Hässliches gibt. In seiner Ästhetik verteidigt Koellreutter die Anerkennung des Relativismus, um die Repräsentation des Ganzen (nicht nur des Teils) zu erreichen.

Da diese Ästhetik sowohl mit dem Bestimmten als auch mit dem Unbestimmten arbeitet, ist es ein wichtiger Punkt zu betonen, dass der Interpret immer ein Mitkomponist sein soll. Ein weiterer Dualismus wird vorausgesetzt: das Prädeterminierte (das Werk selbst) und das Aleatorische (das Eingreifen des Instrumentalisten). Anders als in der traditionellen Musik lösen sich also alle Werte des Stückes wie Dauer, Intensität, Dynamisch, und Tempo von jeder Art von

---

<sup>158</sup> KOELLREUTTER. 1990. p.142

<sup>159</sup> Mehr über die Relativitätstheorie: DISALLE, Robert. *Understanding space-time: the philosophical development of physics from Newton to Einstein*. Cambridge University Press. Cambridge. 2007.



Präzision, was dem Interpreten eine die Grenze der üblichen Interpretation überschreitende Freiheit gewährleistet.

Dieses Paradoxon ist so zu verstehen, dass Gegenteile sich nicht negieren, sondern sich komplettieren. Man überwindet die dualistische Ansicht von René Descartes (1596-1650), die besagt, dass zwei Realitäten eines Dualismus unvereinbar und außerstande sind, eine gegenseitige Unterordnung zu erreichen<sup>160</sup>. Es entsteht Raum für eine Philosophie mystischen Charakters, die an den Pluralismus und an das taoistische „Yin und Yang-Prinzip“ glaubt. Es ist sinnvoll, daran zu erinnern, dass am Anfang des 20. Jahrhunderts der dänische Physiker Niels Bohr (1885-1962) sein *Komplementaritätsprinzip* veröffentlichte<sup>161</sup>. Dieses stellte die Dualismen im elektromagnetischen Umfang zur Diskussion, woraus u.a. dessen erläuternder Satz „Contraria sunt complementa“ (die Gegenteile ergänzen sich) hervorging.

Koellreutter komponierte verschiedene planimetrische Werke wie z.B. *Concretion 1960* und *Wu-Li*, aber *Acronon* ist eines der besonderen Stücke, weil die Partitur dieses „Essay“ (wie er es am liebsten nannte) aus einer Glaskugel besteht. Es handelt sich um eine Sphäre mit ca. 50 cm Durchmesser, in dem in verschiedenen Farben geschriebene Symbole Diagramme formen, die von dem Instrumentalisten ein tiefes Vorstellungsvermögen und Kreativität für die Aufführung des Werkes fordern. Das Stück wurde original für Klavier und Streichorchester komponiert, allerdings wurde es schon durch andere Besetzungen aufgeführt, da es für jedes Instrument Möglichkeiten bietet<sup>162</sup>.

---

<sup>160</sup> Mehr über die Theorien Descartess: GARBER, Daniel. *Descartes' Metaphysical Physics*. University of Chicago Press. Chicago. 1992.

<sup>161</sup> Mehr über die Theorien Bohrs: PAIS, Abraham. *Niels Bohr's times*. Oxford University Press. Oxford. 1991.

<sup>162</sup> Im Jahr 2000 wurde die CD *Acronon (Documenta Vídeo Brasil)* herausgebracht, auf der es zwei Versionen dieses Werkes gibt: die erste ist für 2 Klaviere und Flöte, und die zweite für Klavier, 2 Flöten, Tambura (osteuropäische/indianische Zupfinstrument) und Kalimba (afrikanische Perkussionsinstrument). Diese CD wurde von Koellreutter und dem Pianist Sérgio Villafranca produziert, und besteht aus einer Sammlung von

Der Titel *Acronon* stammt aus der griechischen Sprache. „Cronos“ bedeutet „Zeit“, und das „a“ ist ein „Alpha privativum“, das hier nicht notwendigerweise als eine Negation erscheint, sondern Überwindung und Transzendenz andeutet. Das heißt: „acronon“ ist dasjenige, was nicht an die Zeit gebunden ist. Für Koellreutter spielte die Idee von „Zeit“ in seinem Werk eine wichtige Rolle. In *Acronon* ist es das Ziel, sich von der „absoluten Zeit“ (der Uhr, des Metronoms, des Takts) zu distanzieren und in der „relativen Zeit“ (in der man lebt) zu wirken. Das bedeutet, Musik innerhalb eines bestimmten Zeitraums zu machen, der nicht in einer metronomischen Strenge wirkt, sondern von der sensiblen Seele des Interpreten geführt sein soll<sup>163</sup>.

Die Struktur von *Acronon* basiert auf der Gestalt-Theorie der visuellen Empfindung, die so wie die Prinzipien der holistischen Philosophie sich auf die relativistische Ansicht vom Ganzen und Teil stützen. Somit zeichnete Koellreutter auf der Glassphäre 18 Tonmodule, die von dem Instrumentalist auf einer aleatorischen Weise kombiniert werden sollen, sodass er die Teile anordnet, um das Ganze zu bauen. Die Dreidimensionalität der Partitur bietet dem Interpret einen fast unendlichen Fächer an Aufführungsmöglichkeiten an. In der Rolle eines Mitkomponisten soll er nachdenken und die Stimmigkeit zwischen dem erreichen, was er versteht und was er spielt.

Was die Aufführung von *Acronon* betrifft, muss darauf hingewiesen werden, dass die Noten keine bestimmte Höhe haben. Die Partitur weist einfach darauf hin, in welcher Lage (hoch, mittel oder tief) gespielt werden soll. Dynamik, Dauer und Tempo erscheinen auch ungenau und nur Möglichkeiten werden vorgeschlagen. Der brasilianische Musikwissenschaftler Prates kommentiert:

---

einigen der wichtigsten Werke Koellreutters. – KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Acronon*. Documenta Vídeo Brasil. São Paulo. 2000.

<sup>163</sup> Das ist das Zeitkonzept der Minimalisten. In der Musik des 20. Jahrhunderts arbeitete viel Olivier Messiaen (1908-1992) mit solchen Konzepten. – Mehr über dieses Thema: GRIFFITHS, Paul. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. Cornell University Press. Ithaca. New York. 1985.

„(...) Koellreutter stellt strukturelle Dosierung von offenen, unbestimmten und mobilen Parametern gegenüber beständigen und festen Parametern, die dem musikalischen Aufbau genügenden Zusammenhalt anbieten. Diese Art von Struktur wird zwecks der wechselseitigen Beziehungen zwischen Klängen, sowie zwischen Klang und Stille komponiert.“<sup>164</sup>

Koellreutter beabsichtigte nicht einfach mit Noten zu arbeiten, sondern mit dem, was er „Tonpotentialität“ nannte, eine fortgeschrittene Idee, die eine neue musikalische Konzeption fordert.

\* \* \*

Auch nachdem er die formale Arbeit aufgegeben hatte, fuhr Koellreutter fort, privaten Unterricht zu geben und Kurse und Vorträge zu halten, die von Musikern und Studenten des ganzen Landes besucht wurden. In dieser Zeit wurden verschiedene von ihm geschriebene Bücher veröffentlicht: *Introdução à estética e à composição musical contemporânea* („Einführung in die zeitgenössische musikalische Ästhetik und Komposition“, 1985)<sup>165</sup>, *Terminologia de uma nova estética da música* („Terminologie einer neuen musikalischen Ästhetik“, 1990)<sup>166</sup>, *Contraponto modal do século XVI* („Modaler Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts“, 2001)<sup>167</sup> e *Harmonia Funcional* („Funktionelle Harmonik“, 2001)<sup>168</sup>. Auch verschiedene Preise wurden ihm verliehen: Er wurde *Cidadão Honorário Carioca*

---

<sup>164</sup> PRATES, 1997. In: <<http://www.geocities.com/Vienna/9128/mqplan.htm>>. Access on 14.08.2012

<sup>165</sup> KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1985.

<sup>166</sup> KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Terminologia de uma nova estética da música*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1990.

<sup>167</sup> KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Contraponto modal do século XVI*. MUSIMED. Brasília. 2001.

<sup>168</sup> KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia Funcional*. Ricordi do Brasil. São Paulo. 2001.

(„Ehrenbürger von Rio de Janeiro“, 1981), enthielt die *Medalha de Honra da Inconfidência* („Ehrenmedaille von Minas Gerais“, 1987), die *Medalha de Mérito da Universidade de São Paulo (USP)* („Ehrenmedaille von der Universität São Paulo“, 1987)<sup>169</sup>, den *Prêmio Nacional de Música* („Brasilianischen Musikpreis“, 1995) und den *Prêmio Ministério da Educação* („Preis der brasilianischen Erziehungsabteilung, als Musikerzieher“, 1997). Außerdem wurde er *Membro Honorário* der *Academia Brasileira de Música* („Ehrenmitglieder der Brasilianischen Akademie der Musik“, 2000); es wurden verschiedene Ehrungen veranstaltet, wie von der *11<sup>a</sup> Bienal de Música Brasileira Contemporânea* („Biennale für brasilianische zeitgenössische Musik“, 1995), der *Fundação Japão* („Japanische Stiftung“ von São Paulo, 2000), und von dem *Museu de Imagem e do Som (MIS)* („Museum für Bild und Ton“ von São Paulo, 2000).

Im Jahr 1996 wurde seine erste und einzige Oper aufgeführt: *Café* („Kaffee“), Libretto von Mário de Andrade. 1933 begann Mário de Andrade, *Café* zu schreiben, und es wurde erst 1942 fertig. Tatsächlich begann der Komponist dieses Projekt während seines Aufenthalts in Japan und stellte es erst in den 1990er Jahren fertig. Es handelt sich um ein szenisches Stück in drei Akten und dauert ungefähr eine Stunde und vierzig Minuten. Koellreutter erklärte warum er diesen Text auswählte:

„Zuerst wegen ideologischer Gründe, denn dieses Stück hat eine soziale Tendenz. Zweitens, weil ich mich in die Schreibweise Mário de Andrades verliebte sowie auch in die Musikalität und Poetik des Gedichts. Ich reagiere empfindsam auf die Sprache und vor allem auf die portugiesische Sprache. Für mich resultiert die Musik natürlicherweise aus dem Gedicht.“<sup>170</sup>

Besonders reizte das Thema des Gedichts Koellreutter:

---

<sup>169</sup> Ab dieses Jahr arbeitete Koellreutter als Gastprofessor bei dem *Instituto de Estudos Avançados* der *Universidade de São Paulo (USP)* („Institut für fortgeschrittene Studien der Universität São Paulo“).

<sup>170</sup> KOELLREUTTER. 1999.

„(...) Ich sehe meine Verbindung mit der Dritten Welt als sehr wichtig an, und in diesem Sinn ist *Café* eine typische Darstellung der Probleme dieser Länder. *Café* ist eine Tragödie, wie Mário de Andrade sagte, ‚menschliche Tragödie‘ (...)“<sup>171</sup>

In der Vertonung benutzte Koellreutter Tonalität, Atonalität, Zwölftonmusik, modale Musik, und andere Techniken, was das Werk wirklich multistilistisch macht. So fasst er zusammen:

„Für das Thema der Volksrevolution, das einen mythischen Hintergrund hat, kombinierte ich planimetrische, atonale, zwölftönige, serielle, asymmetrische und aleatorische Verfahren. Zwischen der disziplinierten Komposition und der Improvisation gibt es sogar eine zwölftönige Samba.“<sup>172</sup>

\* \* \*

Koellreutter hatte bereits das neunte Jahrzehnt erreicht, als er am 13. September 2005 in São Paulo starb. In den letzten Jahren litt er an der Alzheimer-Krankheit. Seinem Wunsch zufolge wurde sein Körper verbrannt. Sein Tod wurde in wenigen brasilianischen Massenmedien bekanntgegeben

Nach 90 Lebensjahren, 55 davon in Brasilien, verließ Koellreutter das Leben, aber seine musikalischen Ideen, sein Vermächtnis an die Kunst und sein Kampf um die Freiheit wirken in Brasilien fort.

\* \* \*

---

<sup>171</sup> KOELLREUTTER.1999.

<sup>172</sup> ADRIANO. 1999.

Die Beiträge Koellreutters nicht nur zur brasilianischen Musik, sondern auch zu allen Künsten bzw. zu deren Erziehung, sind ein Erbe, das im 21. Jahrhundert zum Glück beginnt, intensiver studiert, erforscht und verbreitet zu werden. In der Literatur zu diesem Kapitel findet man einige Artikel, Interviews, akademische Dissertationen und Bücher, die sich dem deutsch-brasilianischen Musiker widmen.

Der Name Koellreutters lebt auch im Erfolg seiner Schüler weiter. Viele sind mittlerweile berühmte Musiker in Brasilien: Seine Komponistenklasse mit Cláudio Santoro (1919-1989), Edino Krieger (1928-), César Guerra Peixe (1914-1993), Eunice Katunda (1915-1990), Luís Cosme (1908-1965) und Marlos Nobre (1939-). Unter der Dirigenten sind: Isaac Karabtchevsky (1934-), Diogo Pacheco (1925-), Julio Medaglia (1938-), Roberto Schnorrenberg (1929-1983), Rogério Duprat (1932-2006), Olivier Toni (1926-) und Benito Juarez (19??-) zu finden. Auch Pianisten gehören dazu: Gilberto Tinetti (1932-) und Clara Sverner (1936-). Und auch einige populäre und Jazzmusiker wie Antônio „Tom Zé“ Martins (1936-), Tim Rescala (1961-) und Tom Jobim (1927-1994), einer der Erfinder des Bossa Nova<sup>173</sup>, sind dabei.

Koellreutter war nicht nur ein Musiklehrer. Sein Pädagogikverständnis geht viel weiter als das Konzept von „übertragen-übernehmen“ und drang in Brasilien ein, mit dem einzigen Ziel: Köpfe zu öffnen und neue Menschen zu bilden, die bereit sein sollten, eine neue Gesellschaft der neuen Zeit aufzubauen. Tatsache ist, dass sein erzieherisches System auf Vorschriften basiert, die für diejenigen einfach sind, die sich der Funktion der Erziehung bewusst sind. Der Musikwissenschaftler Samuel Kerr fasst zusammen:

---

<sup>173</sup> Man erzählt, dass Koellreutter sein Schüler Tom Jobim eine Herausforderung darstellte: eine in eine einzige Note basierten Lied zu komponieren. Jobim nahm es an, und eine der bekanntesten brasilianischen Lieder aller Zeiten komponierte, *Samba de uma nota só*. Dieses Lied wurde auch in der ganzen Welt bekannt, weil es von Frank Sinatra (1915-1998) auf Englisch (*One Note Samba*) aufgenommen wurde. In: *Universidade Federal de São João del-Rey* <[www.ufsj.edu.br/Pagina/tascom/pagina\\_3.php](http://www.ufsj.edu.br/Pagina/tascom/pagina_3.php)>. Access on 18.04.2012

„Seine Lehre war so wirksam, dass sie das brasilianische musikalische Leben prägte. Alle, die heute in der Musikszene sind, sind Früchte des ‚Wahnsinns‘ Koellreutters.“<sup>174</sup>

Und auch der Schüler und Sekretär Koellreutters Luís Carlos Vinholes (1933-) bemerkt dementsprechend:

„Koellreutter war nie ein Lehrer. Er war ein Meister im orientalischen Sinn, der zusammen mit dem Schüler denkt und ihn dazu bringt, in neue Erfahrungen zu tauchen.“<sup>175</sup>

Was die Kompositionen betrifft, ist das Werk Koellreutters (wie das von Martin Braunwieser) nicht durch eine Dimension charakterisiert. Sein Oeuvre<sup>176</sup> besteht aus circa 100 Stücken, Arrangements und Transkriptionen. Einige CDs sind aufgenommen worden (sie sind auch in der Literatur dieser Arbeit angegeben), aber die meisten Werke sind noch nicht herausgegeben und werden selten aufgeführt.

\* \* \*

„Und wer ist Hans-Joachim Koellreutter? Musiker? Philosoph? Dichter, Legende, Realität? Ja, und viel mehr: Mythos, Mensch, Dämon, all das. Für einige ist er ein Hexer. Für andere ist er gesegnet und füttert die brasilianische Musik mit seiner tief eingefleischten Unruhe. Es ist leicht über Koellreutter zu sprechen. Schwierig ist, seinen Theorien, seiner Ästhetik und seiner Pädagogik, die die Integration zwischen Orient und Okzident enthalten, gerecht zu werden.“<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> Interview mit Samuel Kerr, von Jean Goldenbaum. São Paulo. Brasil. 08.10.2006.

<sup>175</sup> In: *Universidade Federal de São João del-Rey* <[www.ufsj.edu.br/Pagina/tascom/pagina\\_3.php](http://www.ufsj.edu.br/Pagina/tascom/pagina_3.php)>. Access on 18.04.2012

<sup>176</sup> KATER, Carlos. *Catálogo de Obras de H. J. Koellreutter (Texto, catálogo e comentários)*. Belo Horizonte: FEA-Fundação de Educação Artística/FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, 1997.

<sup>177</sup> SEKEFF. 2000.

Stücke, Bücher, Interviews, Geschichten, Vermächtnisse, Aussagen: Was Koellreutter uns hinterließ, ist das Ganze seines Werkes, das repräsentiert, was er wirklich war: Ein denkender Kopf, dessen Ideen auf einen soliden Unterbau geistiger, philosophischer und gesellschaftlicher Werte aufgebaut sind.

Die Tatsache ist, dass Koellreutter immer bemerkt wurde unabhängig davon, ob er von dem einen geliebt und von dem anderen gehasst wurde, , egal wo er war. Bei vielen Gelegenheiten schockierten seine Meinungen die Leute, aber Koellreutter äußerte sich seinem Stil entsprechend und schuf einen seiner Mottos:

„Alles was schockiert, macht bewusst.“<sup>178</sup>

Es bleibt der Eindruck, dass es viel über diesen Mann zu enthüllen gibt. Allerdings glaube ich, dass jede Analyse und Erfahrung über ihn uns immer zu etwas Positivem führen wird. Sein Wunsch auf eine bessere Welt war seine Art Musik zu machen. Koellreutter sagte, dass seine drei Lieblingsbücher die folgenden waren: *Faust*, von Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), *Die Kunst der Fuge*, von Johann Sebastian Bach (1685-1750) und die *Bibel*. Wenn jemand seine Konfession fragte, antwortete er mit ein zartes Lächeln: „Viele...“.

Bei einem Mann, der die Leitfigur einer Generation war und der seine Ideen so deutlich in seinem Leben zum Ausdruck brachte, müssen wir sicher dieses Kapitel mit seinen eigenen Wörtern abschließen. Es folgt seine Analyse über die Gesellschaft, in der wir leben, und seine „Prophezeiung“ für die nächsten Generationen:

„In der technologischen industriellen Massengesellschaft wurde die Kunst zu einem Weg von Erhaltung und Stärkung der Kommunikation

---

<sup>178</sup> In: KATER. 2001, p.99



zwischen den Personen, sowie von Sublimierung ihrer Melancholie, ihrer Angst und ihres Unglücksgefühls. Diese Phänomene geschehen wegen der Manipulation der staatlichen Institutionen, die die Kommunikation beeinträchtigen.“<sup>179</sup>

„Die Kunst wird zu dem Bewusstsein des neuen Paradigmas und der neuen Vorstellung der Welt beitragen.“<sup>180</sup>

\* \* \*

---

<sup>179</sup> KOELLREUTTER. 1977.

<sup>180</sup> KOELLREUTTER. 1993.

### **3. Ernst Widmer (1927-1990):**

#### **“Eklektizismus als ‘Stil’ einer synkretistischen Zeit!”<sup>1</sup>**

Nachdem wir das Leben, die Ideen und Werke von Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) dargestellt haben, kommen wir auf Ernst Widmer zu sprechen. Widmer setzte teilweise die Werke Koellreutters fort und die Weltanschauung dieser beiden so bedeutenden Persönlichkeiten der brasilianischen Musikgeschichte sind sehr ähnlich. Tatsächlich ergänzen die philosophischen, pädagogischen und ästhetischen Konzepte von Widmer im Wesentlichen diejenigen Koellreutters.

Wir haben uns im ersten Kapitel der hier vorliegenden Arbeit mit einem österreichischen Komponisten befasst, geboren im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und im folgenden mit einem Deutschen, geboren in den 20er Jahren. Nun haben wir uns dem Leben und Werk eines Schweizers zu zuwenden, der im dritten Jahrzehnt desselben Jahrhunderts zur Welt kam. Ernst Widmer wurde am 25. April 1927 in der kleinen Stadt Aarau, Hauptstadt des gleichnamigen Kantons im Norden der Schweiz, geboren.

Die musikalische Ausbildung von Ernst Widmer hat früh begonnen. Mit sieben Jahren nahm er privaten Klavierunterricht. Seine Übungen wurden jedoch Dank seiner kreativen Ader, die schon früh zu pulsieren anfang, immer wieder durch seinen Wunsch unterbrochen zu improvisieren oder die Werke umzukomponieren, die er studieren sollte<sup>2</sup>. 1939 kam er auf die Bezirksschule Aarau (Progymnasium) und 1943 auf die Kantonschule Aarau (Obergymnasium), wo er Musikunterricht bei Otto Kuhn<sup>3</sup> hatte, mit dem er Zeit seines Lebens in Kontakt blieb. 1947, nachdem Widmer

---

<sup>1</sup> WINTER. 2005.

<sup>2</sup> WIDMER. 1980. <[www.ernstwidmer.ch](http://www.ernstwidmer.ch)>. Access on 18.04.2012

<sup>3</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum von Otto Kuhn herauszufinden.

seine schulische Ausbildung abgeschlossen hatte, war er sich bezüglich seiner Berufung bereits sicher.

“Mit 14 Jahren begriff ich, dass ich der Musik gehöre.”<sup>4</sup>

In seiner Schulzeit machte der Jugendliche seine ersten Schritte auf kompositorischem Gebiet. Nicht nur, dass er die Ouvertüre für das Theaterstück *Caesar und Kleopatra* von George Bernhard Shaw (1856-1950) geschrieben hatte, aufgeführt auf der Abschlussfeier<sup>5</sup> der Ausbildung, es stammen aus dieser Zeit auch verschiedene Kompositionen für Klavier und Gesang, inklusive sein erstes Werk *Vom Volke* (1941 für Klavier).

Im Jahr 1947 wurde Ernst Widmer im *Konservatorium Zürich* aufgenommen, wo er sich 1950 zum Komponisten, Pianisten und zugelassenen Musikdozenten ausbilden ließ. In dieser Institution, wo es in damaliger Zeit möglich war, Unterricht von bedeutenden schweizerischen und europäischen Musikprofessoren zu erhalten, beeinflusste der Komponist Willy Burkhardt (1900-1955), in besonderer Weise den Studenten durch seine pädagogischen Fähigkeiten, die ihm in Zukunft in seiner Funktion als Professor für Komposition in Brasilien sehr zu gute kamen. Mehr als 30 Jahre später erinnerte sich Widmer dankbar an Burkhardt:

”Seine energische Vorsicht, sein sehr persönliches Studienprogramm und seine intellektuelle Art, beeinflussten ganz sicher jeden, der bei ihm studieren konnte.”<sup>7</sup>

Paul Müller-Zürich (1898-1993), Lehrer, Dirigent, Komponist und Organisator, war eine der bedeutendsten Persönlichkeiten im Schweizer Musikleben des 20.

---

<sup>4</sup> WIDMER. 1980.

<sup>5</sup> NOGUEIRA. 1999, p. 28-35

<sup>7</sup> WIDMER. 1980.

Jahrhunderts<sup>8</sup>. Der Pianist Walter Frey (1898-1985) "räumte der Interpretation zahlreicher zeitgenössischer Werke eine herausragende Stellung ein"<sup>9</sup> und war für den Studenten einer der verantwortlichen Wegbereiter für zeitgenössische Musik und nach seinen eigenen Worten "einer der Hauptfiguren der Ausbildung"<sup>10</sup>. Der in Konstantinopel bzw. Istanbul wirkende Komponist und Pianist Rudolf Wittelsbach (1902-1972) war ebenfalls sein Professor.

Seine Studien zum Abschluss bringend, begann Widmer seine musikalische Karriere durch Privatunterricht am Klavier und in Komposition sowie als Dirigent von Kirchen- und Schulchören. Parallel dazu ließ er nicht davon ab, sich der Komposition zu widmen, in dem er seine Musik vorführte, wo es möglich war; es kam sogar zu Aufnahmen im schweizerischen Radio DRS<sup>11</sup>. Bis zur zweiten Hälfte der 50er Jahre hatte Widmer bereits sehr viele Werke für unterschiedliche Besetzungen komponiert, sowohl Kammer- als auch Orchestermusik. Der brasilianische Musikwissenschaftler Paulo Costa Lima<sup>12</sup>, der sich mit den Werken von Ernst Widmer beschäftigt, hebt besonders ein Stück aus dieser Zeit hervor, die *Suite für Klavier* von 1952, die als die erste Komposition des Schweizlers von großer Bedeutung gilt. In fünf Sätzen bewegt sich dieses Werk zwischen tonalen und atonalen Polen. Da es sich dabei um die Präsenz von tonalen Zentren inmitten von Dissonanzen handelt, kann man Parallelen zu der Klaviersonate von Bela Bartók (1881-1945), geschrieben 1926<sup>13</sup>, ziehen. Noch eine Gemeinsamkeit mit diesem Werk des Ungarn ist der perkussive Charakter, den der Komponist dem Instrument verleiht. Diese Suite kann als Ausgangspunkt für das weitreichende pianistische Werk Widmers bezeichnet werden, das er in der Folge komponierte.

---

<sup>8</sup> Mehr über Müller-Zürich: JAKOB, Friedrich. *Paul Müller-Zürich*. Winterthur. 1991.

<sup>9</sup> Mehr über Frey: SCHUH, Willi (Hrsg.). *Schweizer Musiker-Lexikon 1964*. Zürich. 1964.

<sup>10</sup> WIDMER. 1980.

<sup>11</sup> Diese Aufnahmen gingen verloren.

<sup>12</sup> Siehe Limas Arbeit über Widmer (Seite 9).

<sup>13</sup> SOMFAI. 1993, p.174-177

Um zu verstehen, in welchem Ambiente der kreative Geist von Widmer sich entwickelte, soll die schweizerische Musikszene dieser Epoche näher beleuchtet werden. Wir müssen uns daran erinnern, dass es sich hier um die Nachkriegszeit handelt, in der die europäischen Künstler auf der Suche waren, ihre Gedanken neu auszurichten und ihre ästhetischen Wege zu finden. In dieser Zeit arbeiteten in der Schweiz verschiedene Orchester und Dirigenten, von denen folgende besonders erwähnt werden sollten: Der berühmte Dirigent Ernest Ansermet (1883-1969), Gründer und Dirigent des *Orchestre de la Suisse Romande* (er stand auch dem *Berner Symphonie Orchester* vor), wurde bekannt als Erstaufführer von Werken großer zeitgenössischer Meister<sup>14</sup>. Trotz der harschen Kritik von Ansermet am Werk von Arnold Schönberg (1874-1951) und seinen ihm folgenden Komponisten atonaler Musik, bemühte sich Ansermet, andere damals aktuelle Komponisten vorzustellen, wie den Schweizer Arthur Honegger (1892-1955) und Frank Martin (1890-1974), sowie bereits auch Igor Stravinskys (1882-1971) *Histoire du Soldat* 1918 in Lausanne<sup>15</sup>.

Der Dirigent Paul Sacher (1906-1999), ebenfalls Schweizer und Gründer bedeutender Orchester wie das *Baseler Kammerorchester* am *Collegium Musicum Zürich* und die *Schola Cantorum Basiliensis*, war in gleicher Weise für eine große Anzahl von Aufführungen moderner Musik im Land verantwortlich (besonders 1947 für die dreifache Premiere von: *Toccata e due canzoni* von Bohuslav Martinu (1890-1959), *Concerto en ré* von Stravinsky, und der *4. Sinfonie* von Honegger)<sup>16</sup>. Auch ist noch der Komponist und Dirigent Erich Schmidt (1907-2000) zu erwähnen, der in

---

<sup>14</sup> Mehr über Ernest Ansermet: ANSERMET, Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Neuchâtel: La Baconnière. New edition, edited by J.-Claude Piguët, Rose-Marie Faller-Fauconnet, et al. Neuchâtel: La Baconnière, 1987.

<sup>15</sup> LANGENDORF. 1997, p.121

<sup>16</sup> Mehr über Paul Sacher: MOSCH, Ulrich. *Paul Sacher: Facetten einer Musikerpersönlichkeit*. Mainz: Schott. 2006.

dieser Zeit den *Tonhalle Orchester Zürich*<sup>17</sup> vorstand, und der Dirigent Räto Tschupp (1929-2002), der 1957 die *Camarata Zürich* gründete, ein Kammerorchester, das sich auch mit zeitgenössischer Musik beschäftigte<sup>18</sup>.

Durch dieses hier kurz dargestellte schweizer Musikpanorama in den Studienjahren und zu Beginn der beruflichen Laufbahn von Ernst Widmer können wir nachvollziehen, wie günstig die Zugangsmöglichkeiten zu zeitgenössischer Musik waren – diese Erfahrungen waren für einen jungen Komponisten wie Widmer äußerst wichtig und bestimmten die Entwicklung einer einmaligen Ästhetik, die sich durch Verbindung der Wurzeln brasilianischer Musik, des Modernismus und der europäischen Tradition auszeichnete.

\* \* \*

Wie im vorherigen Kapitel der hier vorliegenden Arbeit gesehen, hat Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) 1954 angefangen, seine pädagogischen Projekte von Rio de Janeiro und São Paulo bis in den Norden Brasiliens, genauer gesagt in Salvador im Staat Bahia auszudehnen. In diesem Jahr hatte der Freiburger sein erstes Musikseminar in Bahia (*Seminário Internacional de Música da Bahia*) organisiert und seine Konzepte und seine didaktischen Methoden in eine Region mitgebracht, die sich in eines der Hauptzentren der Musik in Brasilien zu verwandeln begann. 1955 war Koellreutter während einer kurzen Europareise in der Schweiz, wo er seine brasilianische Ex-Schülerin, die Sopranistin Sonia Born besuchte. Obwohl Sonia Born nicht intensiv in der *Grupo Música Viva* teilnahm, hielt sie in Brasilien

---

<sup>17</sup> Mehr über Erich Schmid und die Tonhalle Zürich: SCHOCH, Rudolf. SCHMID, Erich. *Hundert Jahre Tonhalle Zürich. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Tonhalle-Gesellschaft Zürich*, hrsg. von Rudolf Schoch, Zürich 1968, S. 139-141.

<sup>18</sup> Mehr über Räto Tschupp: *Der Bündner Dirigent Räto Tschupp ist gestorben*. **news.ch**. 12. Februar 2002 <[www.news.ch/Der+Buendner+Dirigent+Raeto+Tschupp+ist+gestorben/102698/detail.htm](http://www.news.ch/Der+Buendner+Dirigent+Raeto+Tschupp+ist+gestorben/102698/detail.htm)>. Access on 14.08.2012

engen Kontakt mit den Schülern Koellreutters und brachte verschiedene Stücke von Claudio Santoro (1919-1989) heraus. Zum damaligen Zeitpunkt arbeitete sie als Sängerin von Radio Lugano; parallel dazu eignete sie sich die rhythmisch-musikalische Erziehung des schweizer Pädagogen Emile Jaques Dalcroze (1865-1950) an, eine musikpädagogische Methodik, die zu einer ihrer Spezialitäten als Lehrerin in Brasilien wurde<sup>19</sup>.

Ernst Widmer und Sonia Born haben sich in dieser Zeit kennen gelernt und 1955 geheiratet. Durch die Sopranistin wurde Koellreutter Widmer vorgestellt, ein Zusammentreffen, das das Leben des Schweizer für immer verändern sollte. Mit seinen gerade angefangenen Projekten in Bahia, aber noch immer voller Verpflichtungen im Süden Brasiliens, wünschte sich der Deutsche mehr als alles andere einen jungen kompetenten und idealistischen Lehrer, der ein unbefristetes Amt in Salvador übernehmen könnte. Ein Angebot, das nicht lange auf sich warten ließ und angenommen wurde. 1956 kam Widmer mit seiner Frau in Brasilien an, wo er künftig sein Leben verbrachte.

\* \* \*

Anders als Martin Braunwieser (1901-1991) und Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), die ohne gesicherte Perspektiven nach Brasilien kamen, landete Widmer im diesem Land bereits in einer optimalen beruflichen Stellung, die ihm von Anfang an eine finanzielle Sicherheit gab und ihm ermöglichte in aller Ruhe zu komponieren und seine Projekte zu realisieren. Noch 1956 als Klavierlehrer- und Musiktheorielehrer im *III Seminário Internacional de Música da Bahia* („3.

---

<sup>19</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum von Sonia Born herauszufinden. Sonia Born war Lehrerin an der *Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA)* und auch an der *Universidade de Brasília (UnB)*. <[www.escolademusica.ufba.br](http://www.escolademusica.ufba.br) / [www.unb.br](http://www.unb.br)>. Access on 14.08.2012

Internationalen Musikseminare von Bahia" unter der Direktion von Koellreutter) tätig, übernahm er eine Stelle als Dirigentassistent an einem gerade gegründeten Madrigalchor.

Für die Musik in Bahia war Widmer der richtige Mann im richtigen Moment. Wie im vorherigen Kapitel schon erwähnt, entwickelten sich die *Seminários Internacionais de Música*, durchgeführt in Patenschaft mit der *Universidade Federal da Bahia* („Staatliche Universität von Bahia“) und der *Escola Livre de Música Pro Arte* („Freie Musikschule Pro Arte“), bald zur *Escola de Música da Universidade Federal da Bahia* („Musikhochschule der Staatliche Universität von Bahia“); Widmer wurde zur zentralen Figur dieser Institution, nachdem Koellreuter, als Leiter dieses Projekts, bald nicht nur Bahia sondern auch für fast zehn Jahre Brasilien verließ. Zu welchem genauen Zeitpunkt aus den *Seminários Internacionais* die *Escola de Música* der UFBA wurde, lässt sich nicht rekonstruieren. Wir wissen lediglich, dass diese Institution unter der Leitung von Koellreutter bereits zum Ende der 50er Jahre entstanden war.

1958 übernahm Widmer als Chef-Dirigent den *Madrigal de Escola de Música da UFBA* („Madrigalchor der Musikhochschule der Staatliche Universität von Bahia“) und im selben Jahr trat er erstmalig als Komponist in seiner neuen Heimat auf. Sein erstes in Brasilien aufgeführtes Werk ist der Stadt gewidmet, die ihn empfing: *Bahia-Concerto*.

Dieses Konzert für Klavier und Orchester ist im Werk von Widmer ein Meilenstein. Es besteht aus zwei Sätzen (*Hymnus und Tanz*) und ist sowohl von der Begeisterung des Komponisten für die typische Musik des Nordostens Brasiliens durchdrungen, als auch durch den starken Einfluss moderner europäischer Musik gekennzeichnet, die, wie wir sahen, so präsent in seiner schweizer Ausbildung war. Unter diesem Aspekt ist es interessant, zwei gegenteilige Meinungen zu diesem



Konzert zu zitieren. Sehen wir uns zuerst die Stellungnahme des schweizer Musikwissenschaftlers Max Nyffeler an:

„Sein *Bahia-Concerto* von 1958, seine Orgelstücke und seine Vokalmusik der ersten Jahre (in Brasilien) gleichen mehr einem soliden Schweizer Kulturexport als einer Erkundung des neu vorgefundenen Terrains.“<sup>20</sup>

Dagegen steht die Stellungnahme der brasilianischen Musikwissenschaftlerin Larissa Lima, die diese Komposition durchaus unter dem Einfluss brasilianischer Musik sieht. Sie streicht den Kommentar der schweizer Pianistin Emmy Henz Diemand heraus, der es gelang, das Werk aufzunehmen, begleitet vom *Slovakischen Philharmonieorchester* unter der Leitung ihrer Landsmännin Räto Tschupp (1929-2002) (unter dem Label *Quantophon*).

„(...) (das Konzert) ist nach seinen ersten Eindrücken von brasilianischer Musik inspiriert, was die schweizerische Pianistin und Freundin des Komponisten Emmy Heinz Diemand veranlasst, über das *Bahia-Concerto* festzustellen: ‚Es handelt sich dabei um Musik aus dem Nordosten (Brasiliens)‘.“<sup>21</sup>

Was schließlich tatsächlich in diesem Werk geschieht, ist der Beginn einer Verschmelzung beider Welten Widmers. Der Aufbau und das Konzept des Stücks sind in der Tat von Stravinsky beeinflusst, zum Beispiel von *Le Sacre du Printemps*, in dem melodische Fragmente exotischen bzw. russisch-volkmusikhaften Charakters mehrmals wiederholt werden. Das *Bahia Concerto* folgt dieser Idee in der auffälligen Benutzung kleiner rhythmisch-melodischer Passagen folkloristisch-brasilianischen

---

<sup>20</sup> NYFFELER. 2002. In: <<http://www.beckmesser.de/komponisten/compositores/widmer-portrait.html>>. Access on 14.08.2012

<sup>21</sup> LIMA. 2006, p.133.

Charakters. Widmers Concerto wird treffend durch einen Kommentar aus dem Jahr 2000 charakterisiert:

“(...) the 1958 Bahia-Concerto could be aptly summarized as ‘Bartók and Stravinsky meet Brazil’.”<sup>22</sup>

So wirkt die Partitur des *Bahia-Concerto* wie ein Spiegel von Widmers Schicksal, der, jetzt in einem anderen kulturellen und sozialen Universum lebend, seine Ideen neu auszurichten und seinen Weg als Komponist zu finden versuchte. An anderer Stelle werden wir einige der später geschriebenen Werke des Schweizer untersuchen, die die von ihm letztlich gewählte ästhetische Richtung wiedergeben. Der Anfang der 60er Jahre brachte für Widmer sowohl im beruflichen wie im privaten Bereich Neuigkeiten. Getrennt von seiner ersten Frau heiratete er 1962 die Sopranistin Adriana Bispo, eine der Mitglieder des Madrigalchors, den der Schweizer leitete<sup>23</sup>.

Dank des definitiven Rückzugs von Koellreutter aus der *Escola de Música* übernahm Widmer 1963 die Leitung des Instituts. Außerdem dirigierte er weiterhin den Madrigalchor und unterrichtete verschiedene Fächer, darunter Komposition. Der Enthusiasmus Widmers über seine Arbeit spiegelt sich in folgendem Zitat wider:

„Neue Horizonte suchend, hatte ich das Glück, 1955 den deutschen Komponisten Hans Joachim Koellreutter kennen zu lernen. Er hatte eben die Musikseminarien der Bundesuniversität von Bahia ins Leben gerufen und suchte Lehrkräfte. (...) Die beweglichen Lehrprogramme liessen mich aufatmen, neue Luft schöpfen und nach Kurzem eine sehr viel umfangreichere

---

<sup>22</sup> In: *Records Internacional Catalogue April 2000*: Ernst Widmer (1927-1990). <[www.recordsinternacional.com](http://www.recordsinternacional.com)>. Access on 14.08.2012

<sup>23</sup> Adriana Widmer (geborene Bispo) war ebenfalls Lehrerin in der *Escola de Música da Universidade Federal da Bahia*. Mit ihr hatte Ernst drei Kinder. Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum von Adriana Widmer herauszufinden.

und intensivere Arbeit entwickeln als mir dies in der Schweiz je möglich gewesen wäre.“<sup>24</sup>

So kann man sich vorstellen, wie vorteilhaft für beide Seiten die enge Verbindung zwischen Ernst Widmer und der *Escola de Música da Universidade Federal da Bahia* war. Es wurde schon erwähnt und muss hier noch einmal bekräftigt werden, dass die durch Koellreutter gesäten Samen jemanden mit ähnlichem Geist, nämlich Widmers, benötigten, um zu sprießen und sich entwickeln zu können. Die kompositorischen und pädagogischen Konzepte Widmers trugen so dazu bei, dass er zu einem der wichtigsten Figuren der baianischen Musik überhaupt wurde und der Grundstein einer der wichtigsten Bewegungen der brasilianischen Musik im 20. Jahrhundert, der *Grupo de Compositores da Bahia* („Gruppe der Komponisten Bahias“), legte.

\* \* \*

Im Jahr 1966 nahmen sich Ernst Widmer und seine Schüler vor, ein Konzert mit seinen liturgischen Werken für die Osterwoche vorzubereiten. Der Erfolg dieser Aufführung motivierte Lehrer wie Schüler eine Gruppe zu gründen, die sich der Aufführung ihrer Kompositionen und der Verbreitung der neuen Musik in Bahia und Brasilien widmete. Es wurde die *Grupo de Compositores da Bahia (GCB)* ins Leben gerufen, deren Mitglieder<sup>25</sup> alle Anhänger von Widmer waren, dem führenden Kopf dieser Bewegung. Sehen wir uns an, wie die brasilianische Musikwissenschaftlerin Ilza Nogueira die Gruppe definiert:

---

<sup>24</sup> NOGUEIRA. 2008, p. 67.

<sup>25</sup> Ausser Widmer, gehörten noch folgende Mitglieder zu den Gründern: Fernando Cerqueira (1941-), Jamary Oliveira (1944-), Milton Gomes (1916-1974), Rinaldo Rossi (1945-), Nikolau Kokron (1937-1971), Antônio Santana “Tom Zé” Martins (1936-), Lindembergue Cardoso (1939-1989), Carlos de Carvalho (19??-) und Carmen Mettig (19??-).

„Eine der ausdrucksvollsten Bewegungen Brasiliens zeitgenössischer musikalischer Schöpfung (...) eine Bewegung, angefangen im April 1966, Ausdruck der damals entwickelten Kompositionslehre von Professor Ernst Widmer in dieser Universität (Bahias). Diese Bewegung mit weit- und tiefgreifenden Konsequenzen auf die Kultur und musikalische Ausbildung Bahias ist besonders in Erinnerung durch die Vielzahl der Produktionen, durch die Originalität des Werkes, durch die Verpflichtung zum Neuen und zur Tradition, durch die Beteiligung an der baianischen Kultur, durch die Offenheit für allen und jeden kulturellen Ausdruck und durch den großen Einfluss, den sie auf Lehrprogramme, Forschung und musikalische Verbreitung dieser Universität ausübte. Dieser Einfluss spiegelt sich wider im Interesse am Zeitgenössischen, in der Kultivierung von Kreativität, im Respekt vor den musikalischen Traditionen verschiedener ethnischer Gruppen, die in Bahia zusammenleben, im Wertbewusstsein der Musik als Kulturgut und im Anregen, über die soziale Funktion von Musik nachzudenken.“<sup>26</sup>

Es ist wichtig, deutlich zu machen dass die GCB die Werke seiner Mitglieder aufführen wollte, anders als Koellreutters Gruppe *Música Viva* (1938-1952), die dies nicht als Hauptziel hatte.

Beide Gruppen hatten allerdings das gleiche Ziel: öffentliche Aufführungen zeitgenössischer Musik und deren Vermittlung an das Publikum.

Damit die Richtlinien der *Grupo de Compositores da Bahia* und ihrer Komponisten verständlicher werden, nennen wir drei Prinzipien dieser Bewegung, die ihre Essenz illustriert: der **Eklektizismus**, der **Experimentalismus** und der **Regionalismus**.

Beginnen wir mit dem **Eklektizismus**. Dieser Terminus führt uns zunächst zum Historiker und Biografen Diogenes Laërtios (3. Jahrhundert) der antiken griechischen Philosophen, der bestimmte Philosophieschulen als eklektizistisch bezeichnet, die sich auf eine Auswahl verschiedener Teile anderer gründen<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> NOGUEIRA. 1999.

<sup>27</sup> Mehr über Diogenes Laertius: APELT, Otto. *Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen*. Übers. von Otto Apelt, 3. Aufl. Meiner, Hamburg. 1998.

In musikalischem Bereich erklärt Leonard Bernstein (1918-1990), was er meint über eklektizische Komponisten:

„I think Copland is eclectic, very. Because he was strongly influence by, for example, Stravinsky, who was the most eclectic composer that ever lived himself. . . . If you go into anybody, including Bach, Beethoven, you can make out a case for eclecticism. The greater the composer, the better case you can make out for his eclecticism. This combination of Haydn, Mozart, and Bach, and everything else that goes into making up Beethoven, plus the magic factor which is the individual thing we call Beethoven, that voice, that personal sound. But you can reduce almost any bar of Beethoven to some previous composer, if you want to. Now what can be more eclectic than that? And you can with Stravinsky. I don't care how original. You should set yourself an assignment sometime. Take *Le Sacre du Printemps*, which is supposed to be the work that revolutionized music, and changed the world, and just analyze it page by page, bar by bar. You'll find that every bar of it comes form somewhere else. But it has just been touched by this magic guy. You'll find roots in Rimsky-Korsakov, and you'll find sources from Scriabin. (...) note-for-note sources like in the sacrificial dance at the end, which is supposed to be the most original thing of all, right? (He sings from the "Danse Sacral.") It's from Scriabin's *Fifth Piano Sonata*. I can show it to you bar by bar. I can show you Balakirev. I can show you the whole thing.“<sup>28</sup>

Erwähnen wir zwei Aspekte des Eklektizismus eines Menschen: das *Sein* und das *Sich-Befinden*. Zuerst das *Sein*: der französische Philosoph Victor Cousin (1792-1867) vertritt eine intime Beziehung zwischen Eklektizismus und Geist, das heißt, er stellt den Begriff in einen ontologischen Kontext<sup>29</sup>. Für Widmer war der Eklektizismus die Tür zum Verständnis, die Beteiligung, der Nutzen und der Gebrauch von allem, was er kannte, etwas, was zu seinem Sein gehörte. So wird sowohl seine intensive und schnelle Anpassung, als auch die Interaktion mit der brasilianischen Kultur verständlich. Und zweitens das *Sich-Befinden*: In Brasilien konnte Widmer sein Eklektizismus zu einem Höhepunkt bringen, da die sehr reiche baianische Kultur eine

---

<sup>28</sup> BERNSTEIN, 1999.

<sup>29</sup> Mehr über Victor Cousin: JANET, Paul. *Victor Cousin et son oeuvre*. Calmann Lévy Éditeur. Paris. 1885.

Quelle für diese Entwicklung war. Die brasilianisch-folkloristische Ader, die in dieser Region besonders stark pulsiert, verbindet sich mit dem reichen hinterlassenen Erbe der Epoche, in der die Stadt Salvador noch die Hauptstadt von Brasilien war.

Widmer gab als Lehrer für Komposition Spielraum für alle Ideen die seine Schüler ihm brachten. Jamary Oliveira (1944-), ein Schüler von Widmer, erklärte, was im Unterricht des Schweizers als die „Aufhebung des Urteils“ bezeichnet wurde:

„Die ‚Aufhebung des Urteils‘, eine Möglichkeit, ohne die Arbeit der Schüler anzuleiten; der Lehrer lernt mit dem Schüler und der Schüler lernt mehr mit dem Lehrer. (...)

Zahlreiche Stellungnahmen zeigen, dass die durch Widmer zu bestimmten Anlässen praktizierte ‚Aufhebung des Urteils‘ koexistieren konnte mit Initiativen des Eingreifens bis selbst zu dem Versuch, den Schüler von dem von ihm eingeschlagenen Weg abzuleiten.“<sup>30</sup>

Wir sollten uns deshalb noch einmal Koellreutter zuwenden und an seine pädagogischen Richtlinien erinnern, die sich mit denen Widmers verbinden, mit seiner hierarchielosen Idee des Lehren-Lernens zwischen Lehrer und Schüler und der des Lehrens, um „im Schüler den persönlichen Stil entwickeln.“<sup>31</sup>.

Der brasilianische Musikwissenschaftler Winter fasst zusammen:

„Durch diese Verfahren der Aufwertung und Akzeptanz der unterschiedlichen Persönlichkeiten und der flexiblen und heterodoxen Positionen, die Widmer und die Mitgliedern der Gruppe von Komponisten Bahias übernommen haben, erscheint der Eklektizismus wie eine gehbare und schlüssige Alternative auf der Suche nach einer kompositorischen Identität.“<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> LIMA. 1999, p.134

<sup>31</sup> ADRIANO. 1999.

<sup>32</sup> WINTER. 2005.

Und den „dialektischen Streit der Stile“ erwähnend, der Jahre zuvor von Koellreutter und Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) ausgetragen wurde, schreibt Veiga dem Erfolg der *Grupo de Compositores da Bahia* das hier beschriebene Konzept zu:

„Unterm Strich war es nicht der anfängliche Radikalismus (Nationalismus x Zwölftonmusik), der die nützliche Gruppe der Komponisten Bahias hervorbrachte, sondern der Eklektizismus von Ernst Widmer, verbunden mit den baianischen Wurzeln, die die aus dem Inland kommenden Jamary Oliveira, Lindembergue Cardoso und Fernando Cerqueira mit sich brachten.“<sup>33</sup>

Das zweitgenannte Prinzip der *Grupo de Compositores da Bahia*, der **Experimentalismus**, hat als einen der Väter den Amerikaner John Cage (1912-1992), der den Experimentalismus in der Musik folgendermaßen interpretiert:

„(...) nicht als ein Akt über den nachher in anbetracht von Erfolg oder Misserfolg geurteilt wird, sondern schlicht als ein Akt, dessen Ergebnis unbekannt ist.“<sup>34</sup>

Experimentelle Musik ist eine markante Realität der Musik des 20. Jahrhunderts und es könnte in dieser Epoche in Brasilien kein besseres Zuhause dafür geben, als in den Konzertsälen, wo die Werke der Mitglieder der *Grupo de Compositores da Bahia* aufgeführt wurden.

Um verstehen zu können, auf welchem Stand sich der Experimentalismus in der Musik dieser Komponisten befand, ist es notwendig, sich in den sozial-politisch brasilianischen Kontext dieser Zeit hineinzusetzen und die Ursachen und Konsequenzen der Militärdiktatur, die das Land 1964 beherrschte, aufzuzeigen. Wie

---

<sup>33</sup> VEIGA. 1996. In: <[www.urucungo.com/artigos](http://www.urucungo.com/artigos)>. Access on 14.08.2012

<sup>34</sup> CAGE. 1961, p.122

im vorherigen Kapitel schon bemerkt, wurde Brasilien auch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts diktatorisch regiert, angeführt von Getúlio Vargas (1882-1954). Zehn Jahre nach dem Selbstmord dieses Diktators fand der Militärputsch von 1964 in der Nacht vom 31. März zum 1. April dieses Jahres statt, in der die Militärführer durch bewaffnete Soldaten und Panzer die Straßen der Hauptstädte Brasiliens besetzten, den damaligen Präsidenten João Goulart (1918-1976) absetzten und die Macht des Landes an sich nahmen. Es wurde von den Gegnern dieses Präsidenten gesagt, dass er darauf hinarbeitete, ein kommunistisches Regime, etwa wie in Cuba, zu errichten, und so entzogen ihm die Militärs, unterstützt von der USA-Regierung, das Amt, enthoben ihn seiner Macht und zwangen ihn ins Exil nach Argentinien. Dort starb er 1976 in Argentinien. Die Diktatur dauerte 21 Jahre und hatte fünf Präsidenten aus dem Militär an der Spitze, charakterisiert (besonders zwischen den Jahren 1968-1974) durch starke Unterdrückung von Freiheit und Ausdruck. Unzählige Oppositionelle wurden in dieser Zeit gefoltert und getötet<sup>35</sup>.

Und so benutzten Künstler überall im Land ihre Werke als Form des Protestes gegen die diktatorische Regierung. Der argentinische Komponist Rufo Herrera (1933), der der *Grupo de Compositores da Bahia* einige Jahre nach ihrer Gründung beitrug, erklärt die Rolle des Experimentierens:

„Ich und viele andere Künstler waren in diesen Tagen gegen alle Formen der Macht, die wir auf verschiedene Arten als Unterdrückung von Schöpfungsfreiheit und Ausdruck betrachteten. Ich persönlich glaube, dass für uns schöpferischen Künstler das Experimentieren innerhalb einer ästhetischen Konzeption der radikalen Avantgarde die einzig mögliche Form des Widerstandes war.“<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Mehr über die Diktatur in Brasilien: SCHNEIDER, Ronald. *The Political System of Brazil: Emergence of a "Modernizing" Authoritarian Regime, 1964–1970*. 1973.

<sup>36</sup> OLIVEIRA. 2007.



Wegen der Verfolgung derjenigen, die als subversiv von der Regierung eingestuft wurden, wurde die Kunst intensiv zensiert. Der Experimentalismus funktionierte wie eine subversive Musik ohne Worte. So kommentiert der Komponist Jamary Oliveira (1944-):

„Die Hauptschwierigkeit bestand darin, die aufgezwungene Zensur der Militärregierung zu überwinden (...) besonders dann, wenn ein Konzert irgendein Werk beinhaltete, das Text gebrauchte.“<sup>37</sup>

Auch in dieser Gedankenlinie schliesst der nordamerikanische Komponist David Cope (1941-) ab:

„Experimental music (...) represents a refusal to accept the status quo.“<sup>38</sup>

So können wir zusammenfassen, dass der Experimentalismus der *GCB* angeregt durch den Kopf der Gruppe Ernst Widmer, nicht nur eine ästhetische Frage war, sondern vor allem eine politisch-soziale Sorge.

Das dritte Prinzip, das die Gruppe charakterisiert, der **Regionalismus**, steht in Beziehung zum ersten Element, dem Eklektizismus. Wie wir schon bemerkt haben, war die Identifizierung Widmers mit der baianischen Kultur sehr intensiv, stark genug, dass der Schweizer die bis dahin noch schüchterne „baianidade“ (kulturelle Identität Bahias) der eigenen baianischen Gruppenmitglieder löste. Laut Widmer handelte es sich bei der „Vitalität und der Farbigkeit“ der nordöstlichen Folklore „nicht nur lediglich um Kosmetik, sondern um ein Fundament!“<sup>39</sup>. Auch fiel ihm auf, wie präsent die Folklore dieser Region im Volk anzutreffen war. Im Vergleich zu seiner vorherigen

---

<sup>37</sup> OLIVEIRA. 2007.

<sup>38</sup> COPE. 1997, p.222

<sup>39</sup> WIDMER. 1980.

Heimat kam er zu dem Schluss, dass „in Europa die (folkloristische) Kultur nicht volksnah ist“<sup>40</sup>.

So war die Idee der Mitglieder der *Grupo de Compositores da Bahia*, ihre Werke sowohl durch die Merkmale der typischen Kultur der nordöstlichen Region, als auch mit der europäisch zeitgenössischen musikalischen Sprache zu charakterisieren. Die folgende Untersuchung einer Komposition von Lindembergue Cardoso (1939-1989)<sup>41</sup>, einer der wichtigsten Anhänger Widmers, macht das sehr gut deutlich:

„(...) (es gibt) einen ausgeprägten regionalen Charakter, der einer der ganz wesentlichen Charakterzüge seiner Musik ist. Der Regionalismus Lindembergue Cardosos drückt sich zwar nicht in den Normen der traditionellen regionalen Ästhetik aus, ist aber charakterisiert durch die Anpassung regionaler Merkmale (strukturelle Übereinstimmung, Formflexionen, rhythmische Muster, die von populären Traditionen abstammen, Harmonien von Septimen, etc.) an Aspekte zeitgenössischer Ausdrucksweise (chromatische Cluster, durch Unbestimmtheit umgesetzte komplexe Strukturen, nicht metrischer Rhythmus, Lösung der Kontinuität, etc.), resultierend in eine Ästhetik der Zusammenballung und Kontraste, voller Farben und symbolischer Fülle.“<sup>42</sup>

Die Einführung der typischen baianischen Elemente hatte auch die Funktion, den Werken der GCB ein Gesicht zu geben, das sie von Kompositionen anderer brasilianischer Regionen unterschied. Erinnern wir uns daran, dass sich die Städte São Paulo und Rio de Janeiro seit dem 18. Jahrhundert zu den kulturellen Hauptzentren des Landes entwickelten und ein charakteristischer Regionalstil daher

---

<sup>40</sup> WIDMER. 1980.

<sup>41</sup> Lindembergue Cardoso, Komponist, Dirigent und Ausbilder, geborener Baihaner, lebte und arbeitete fast sein ganzes Leben in Bahia. Trotz seines frühen Todes (er wurde fast 50 Jahre alt), hinterließ er ein umfangreiches, interessantes und originelles Werk. Zwei Tage nach Cardosos Tod, äußerte sich Widmer gegenüber der Witwe: „(...) Er war (in all den Jahren) mein sensibelster Schüler, ein wahrer Seismograph.“ (NOGUEIRA, Ilza. *Lindembergue Cardoso. Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*. 2000. In: <[www.mhccufba.ufba.br](http://www.mhccufba.ufba.br)>.). Seine originellen Werke findet man heute in Salvador, im *Memorial Lindembergue Cardoso*, gegründet von der *Universidade Federal da Bahia*. Einige seiner Werke veröffentlichte in Deutschland der Verlag *Di-arezzo* ([www.di-arezzo.de](http://www.di-arezzo.de)).

<sup>42</sup> NOGUEIRA. 2000. In: <[www.mhccufba.ufba.br](http://www.mhccufba.ufba.br)>. Access on 14.08.2012

für die baianischen Komponisten ein attraktives Unterscheidungsmerkmal ihrer Werke war. Dank der ästhetischen Klarheit Widmers, erworben in seinen Ausbildungsjahren in Europa, wussten die Komponisten der *Grupo de Compositores da Bahia* tatsächlich, diesen Regionalismus mit der weltweit avantgardistischen Musiksprache (Atonale-, Serielle-, Konkrete-, Aleatorische Musik), originell und kreativ zu verschmelzen. Wir können sogar eine Parallele zwischen ihren Werken und den Erfahrungen der Komponisten der Gruppe Koellreutters *Música Viva* ziehen, die in den 40er Jahren versuchten, die „Nationalisierung des Dodekafonismus“ durch die Verbindung von brasilianisch folkloristischen Elementen mit dodekaphonischer Technik umzusetzen. Tatsache ist, dass Dank der *Grupo de Compositores da Bahia* sich Bahia in ein drittes musikalisches Zentrum des Landes verwandelte. Es folgt den Kommentar des Komponisten und Musikwissenschaftlers Harry Crawl (1958-) über die Gruppe:

„(...) eine erneuernde Bewegung verbunden mit der zeitgenössischer Kunst und den afro-brasilianischen Wurzeln. (...) Es schien, als wäre ihnen eine Verbindung zwischen populärer baianischer Kultur und zeitgenössischer Musik westlicher Tradition gelungen.“<sup>43</sup>

In diesem Kontext des Regionalismus ist auch die besondere Beziehung zwischen Ernst Widmer und einem alten baianischen Volkslied bemerkenswert. Im Jahre 1943 vertonte der populäre Komponist Dorival Caymmi (1914-2008) das Gedicht des Poeten und Schriftstellers Jorge Amado (1912-2001) *É doce morrer no mar* („Süß ist es im Meer zu sterben“). In diesem Gedicht berichtet Amado mit anrührender Schlichtheit in der weiblichen Ich-Form die Geschichte eines Fischers (einer der üblichen Berufe unter den Baianern, die am Strand wohnen), der nach vielen Nächten des Fischens nicht mehr nach Hause zurückkommt. Seine Frau, die

---

<sup>43</sup> CROWL. 2005.

Erzählerin, versteht angesichts des leeren Fischerboots, das die Meereswellen am nächsten Morgen zurückbrachten, dass „Iemanjá“<sup>44</sup> ihren Mann mitgenommen hat und drückt ihr Sich-damit-abfinden durch die Verse aus: „Süß ist es im Meer zu sterben / In den grünen Wogen des Meeres.“ Die Einfachheit und Naivität der Melodie dieses Liedes bewirkt, dass dieses kurze Werk bis in die heutigen Tage (mehr als 60 Jahre nach seiner Komposition) ein Symbol baianischer Kultur ist.<sup>45</sup>

Die Begeisterung Widmers für dieses Lied war so groß, dass es ihn dazu inspirierte, über dieses drei Werke zu komponieren<sup>46</sup>. In einem Interview aus 1969 äußerte Widmer seine tiefe Bewunderung für den populären Komponisten:

„Wer könnte bestreiten, das Caymmi ein großer Komponist ist? Denn er hat nie Komposition studiert. (...) Ich bin gegen Schule, weil ich für die Anwendung der heterodoxen Lehre bin. Genau deswegen versuche ich immer die ‚freie‘ Komposition anzuregen, parallel zu und vor dem Theoriestudium, des Kontrapunkts, der Harmonie, der Analyse des Chorpreludiums (...)“<sup>47</sup>

### **Eklektizismus, Experimentismus und Regionalismus:**

---

<sup>44</sup> Iemanjá ist laut afrikanischer Mythologie der Name der „Meeresgöttin“. Dank der Sklaverei nach Brasilien gebracht (16. bis 19. Jahrhundert), ist diese Gottheit bis heute in der brasilianischen Kultur stark gegenwärtig – besonders in Bahia.

<sup>45</sup> Sowohl Dorival Caymmi (1914-2008) als auch Jorge Amado (1912-2001) sind zwei der wichtigsten Namen der Populärmusik und der Literatur bzw. des 20. Jahrhunderts in Brasilien. In den Werken der beiden ist der baianische Regionalismus kennzeichnend und macht sie zum wahren Kulturerbe dieser Region. Von fast allen Büchern Amados gibt es eine deutsche Übersetzung und sie stehen im *Katalog der Deutschen Nationalbibliothek*. Mehr über die beiden Künstler: PANITZ, Eberhard. *Jorge Amados Einmischung: Schriftstellerleben*. Spotless-Verlag. Berlin. 1998. / SCHARLAU, Birgit. *Lateinamerika denken: Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Gunter Narr Verlag. Tübingen. 1994.

<sup>46</sup> *É doce morrer no mar: für gemischten Chor a cappella (SATB)* (1967); *É doce morrer no mar: Bearbeitung des Liedes von Dorival Caymmi/Jorge Amado für Chor, Streicherensemble (je 3) und Oboe solo* (1981); *É doce morrer no mar: 3 Variationen über eine Melodie von D. Caymmi, für Klavier* (1989). - Das dritte Werk brachte Widmer 1989, Monate nach dem Tod seines Anhängers und Freundes Lindembergue Cardoso (1939-1989), zu Ende. Das Stück besteht aus drei Variationen für Klavier zur fraglichen Melodie, und die handschriftliche Partitur (die noch nicht verlegt wurde) enthält den Satz „in memoriam Lindembergue Cardoso“. Widmer hatte 1977 eine Vorversion dieses Werkes geschrieben, aber vermutlich nicht als beendet betrachtet, da es kein einziges Mal aufgeführt wurde. Im August 1989 noch einmal vorgenommen und beendet, wurde es dann erstmalig noch im Dezember desselben Jahr aufgeführt.

<sup>47</sup> WIDMER. 1969. p. 147.

Eine musikalische Veranschaulichung soll im Folgenden dazu dienen, diese drei oben untersuchten Begriffe zusammenzufassen und die Erklärung der tragenden Säulen der *Grupo de Compositores da Bahia* abzuschließen.

Dazu soll besonders eine 1971/72 entstandene Komposition Widmers mit dem Titel *Rumos* („Richtungen“) betrachtet werden<sup>48</sup>.

Zunächst müssen wir *Rumos* in folgendem Kontext stellen: nachdem Ernst Widmer eineinhalb Jahrzehnte in Brasilien gelebt (die letzten fünf Jahre als brasilianischer Staatsbürger<sup>49</sup>) und als Professor der *Universidade Federal da Bahia* gearbeitet hatte, bewarb er sich um die Professur für das *Departamento de Composição da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*<sup>50</sup>. Zu diesem Anlass formulierte Widmer in Zusammenarbeit mit anderen Gruppenmitgliedern der *Grupo de Compositores da Bahia* eine Arbeit, genannt *ENTRONcamentos SONoros: Einüben einer Didaktik zeitgenössischer Musik*, die sich wie folgt zusammenfassend erklären lässt:

„Im Team durch die *Grupo de Compositores da Bahia* ausgearbeitet und umgesetzt, will dieses Projekt die Verbindung zwischen dem Stamm der musikalischen Kunst und den Verzweigungen der Klangwelt des Publikums beweisen oder umgekehrt, seine Verknüpfung bezwecken.“<sup>51</sup>

Das Wesentliche dieser Arbeit besteht in der Beziehung zwischen Lernen und schöpferischem Tun. Für Widmer war die zeitgenössische Musik mehr als jede andere tatsächlich nur in dem Moment zu verstehen, wenn der kreative Prozess

---

<sup>48</sup> Interessanterweise weicht bei der deutschen Version der von Widmer gegebene Titel *Klänge* deutlich vom portugiesischen Titel ab. Die Namen der im folgenden erwähnten Sätze sind von ihm jedoch treu übersetzt worden.

<sup>49</sup> 1967 nahm Widmer die brasilianische Staatsbürgerschaft an. Es ist interessant zu bedenken, dass seine Anpassung in Brasilien aus etwas so starkem und ehrlichem bestand, dass er aus freiem Willen entschied, seine schweizer Staatsangehörigkeit aufzugeben, um die brasilianische anzunehmen.

<sup>50</sup> In diesem Jahr vertrat Widmer in der Stadt Graz in Österreich auch die *Sociedade Brasileira de Música Contemporânea* auf dem 46. Festival und auf der *Assembléia Internacional de Música Contemporânea*.

<sup>51</sup> WIDMER. 2004, p.7

parallel mit dem Lernen einherlief. Mit anderen Worten: die neue Musik würde nur von dem aufgenommen werden, der seine Entstehung verstand. Im ersten Absatz des Kapitels *Schlussfolgerung* geht es um den Grundsatz der Idee.

„Das Zeitgenössische wird nicht mehr als irrelevant oder fremd betrachtet, wenn der eigene Lernprozess sich in einen kreativen Prozess verwandelt“<sup>52</sup>

Das Stück *Rumos* war die erste Erfahrung Widmers mit dieser Idee. So hat er sich die Einheit von Lernen und Komponieren vorgestellt: Im Grunde war das Publikum (das zum Labor von Widmer wurde) bei jeder Aufführung an der Komposition des Werks beteiligt. Möglich war dies auf folgende Weise: das Stück ist in zwei Sätze aufgeteilt, *Rumos no mundo sonoro* („Richtungen in der Klangwelt“) und *Rumo Sol – Espiral* („Richtung Sonne – Spirale“). Der erste besteht aus einer Einführung, etwa wie ein Unterricht, bei dem das Publikum sowohl über die Klangkonzeptionen der neuen Musik, die es gerade hört, unterrichtet wird, als auch über seine Beteiligung daran. Im zweiten Satz ist die Beteiligung des Parketts in der Partitur klar vorgesehen und näher beschrieben. Dort wird darum gebeten, dass die Leute pfeifen, dass sie nun schreien und sogar Geräusche mit Gegenständen produzieren, die sie in der Hand haben, wie Schlüsselbunde, Armbänder etc.

Am Ende des Stücks nimmt das Publikum mehr oder weniger freiwillig an dem Aufführungsprozeß bzw. der sozusagen flexiblen Komposition teil, da in der Partitur die ausführenden Musiker angewiesen werden, auf die Reaktionen des Publikums entsprechend musikalisch zu reagieren. Wenn zum Beispiel Lachen gehört wird, spielen die Holzinstrumente. Pfeifen soll mit Trompeten beantwortet werden und eventuelle Auspfiffe oder Buh-Rufe (die nicht unterbunden werden) sollen im Dialog

---

<sup>52</sup> WIDMER. 2004, p.5

mit dem Parkett durch Posaune und Tuba geführt werden. In diesem Teil des Stückes war es Widmers Idee, wirklich in einen Dialog zu treten, ein Gespräch zwischen Publikum und den Musikern, eine Interaktion zwischen beiden Teilen herzustellen, die schließlich zum Verstehen des Angebots des Komponisten führen würde. Für den Fall, dass sich das Publikum ungefähr 30 Sekunden lang absolut still verhalten würde, war für das Stück in der Partitur ein „Notfall-Ende“ vorgesehen.

Das andere angesprochene Thema ist die Beziehung Klang-Geräusch. Ähnlich zu dem, was Koellreutter über den Bruch des Dualismus sagte, schlägt Widmer in *Rumos* vor:

“Die Klangwelt verändert sich ständig und reflektiert die Veränderungen der Welt, in der wir leben. Früher wurde sie in musikalischen Klang und Geräusch unterschieden. Heute umfasst die Musik sowohl musikalischen Klang als auch Geräusch; schlicht KLANG: Rohmaterial des Gesangs, Rohmaterial der instrumentalen Musik, Rohmaterial der konkreten Musik, Rohmaterial elektronischer Musik (...)”<sup>53</sup>

Ausserdem noch was wird in *Rumos* beobachtet: Walter Smetak (1913-1984)<sup>54</sup>, ebenfalls schweizer Komponist, der in Brasilien durch die Erfindung von Instrumenten bekannt wurde, liess Widmer fünf exotische Percussions- und Blasinstrumente aus. Widmer unterhielt zu ihm ein freundschaftliches Verhältnis und war voller Bewunderung für seinen Landsmann. Die „Instrumentos Smetak“ („Smetak-Instrumente“) (so steht es in der Partitur) werden im Stück *Rumos* zusammen mit dem Orchester gespielt. Außerdem waren andere „Geräuschhersteller“ Requisiten für die Aufführung des Stücks: Papier, Zellophan, Steine, Feilen, Blech und Stanniolpapier. All das fand sich zu einem Sinfonie-

---

<sup>53</sup> WIDMER. 2004, p.8

<sup>54</sup> Das folgende Kapitel der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich mit Leben und Werk von Walter Smetak (1913-1984).

Orchester zusammen, mit einem gemischten Chor mit mindestens 50 Mitgliedern und mit einem vorbehandelten Klavier und einem Magnetband.

Der folgende Kommentar fasst *Rumos* zusammen und gibt uns eine gute Ansicht von dem Werk, über Widmers Einstellung und der *Grupo de Compositores da Bahia*:

„Das Ende des Stücks, offen für vokale Äußerungen des Publikums, egal welcher Art (Buh-Rufe, Gelächter, Klatschen, Pfiffe etc.), verhält sich wie eine Art Apotheose eines *happening*, wo mögliche Aktionen von Ablehnung und enthusiastische Äußerungen und Verärgerungen durch das Orchester ‚genährt‘ sind, in einer sowohl verspielten wie anarchistischen Interaktivität, einer authentisch ‚dörflichen Globalität‘, die das Chaos in der Organisation des Konzepts erlaubt.“<sup>55</sup>

\* \* \*

Nachdem die tragenden Säulen der *Grupo de Compositores da Bahia* vorgestellt wurden, rückt das wichtigste von ihr verfasste Dokument in den Mittelpunkt der Betrachtung, das *Manifesto de 1966*.

Dieses Dokument ist das letzte einer Serie von vier brasilianischen musikalischen Manifesten, deren zwei erste (*Manifesto Grupo Musica Viva 1944* und *Manifesto Grupo Música Viva 1946*) schon im vorherigen Kapitel der hier vorliegenden Arbeit zitiert und untersucht wurden. Beim dritten handelt es sich um das *Manifesto Música Nova 1963*, wir werden darin jedoch nicht in Details gehen, weil wir hier bezüglich des Themas dieser Arbeit vom Wege abkämen<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> NOGUEIRA. 2006, p.23

<sup>56</sup> Das *Manifesto Música Nova 1963* wurde von wichtigen brasilianischen Komponisten wie Gilberto Mendes (1922-), Rogério Duprat (1932-2006) und Willy Corrêa de Oliveira (1938-) u.a. geschrieben. Dieses Dokument ist mehr seriös und weniger ironisch als das Manifest Widmers und besteht praktisch aus einem kurzen Artikel über die neuen Künstler der Welt und ihre Kunst. Auf Deutsch: In: <<http://latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-de.html>>. Access on 14.08.2012



Sich sehr von den vorherigen Manifesten unterscheidend, bedient sich dieses kurzgefasste Dokument auf einmalige Weise der Ironie und des Humors zur Verdeutlichung der Ideale und Einstellungen der Gruppe. Siehe dort<sup>57</sup>:

## I

Erklärung der Prinzipien der Compositores da Bahia:

Einziger Artikel: – Hauptsächlich sind wir gegen alle und jedes erklärte Prinzip.

## II

Die Gruppe der Compositores da Bahia, in „ordentlicher“ Versammlung zusammengekommen, beschließt, dass:

1. jeder Applaus oder Äußerung ... (zensiert) als Umsturz zu betrachten ist;

2. erlaubte Äußerungen sind:

- a) Buh-Rufe
- b) Pfiffe
- c) Tomaten
- d) faule Eier

Anmerkung: dieser Beschluss wurde gefasst, mit Bevorzugung der natürlichsten Äußerungen unter den „Unterentwickelten“;

3. es in Bezug auf die Interpreten notwendig ist hervorzuheben, dass sie unschuldig sind. Es ist gut, sie bis zu den nächsten Konzerten zu schonen;

4. es angeraten ist, das Ende abzuwarten, wo es eine kleine Demonstration der Zivilisation geben wird – Explosion der Instinkte ... (zensiert);

5. nicht in unserer Verantwortung steht, was an Normalem passiert;

6. Verstimmungen nicht ins Gegenteil verkehrt werden.

Salvador, Bahia, 30.11.1966

---

<sup>57</sup> In: LIMA. 1999, p.112

Wie wir sehen können, ist das Dokument in zwei Teile eingeteilt und der erste, die "Erklärung der Prinzipien", enthält den Satz, der zur Standarte für die Gruppe geworden ist: "Hauptsächlich sind wir gegen alle und jedes erklärte Prinzip". Schon hier können wir den ironischen und provokativen Charakter erkennen, der sich über das ganze Manifest ausdehnt. Das Prinzip der Prinzipienlosigkeit, ist ein intelligentes Paradoxon, das perfekt passend zum Grundsatz der Gruppe ist. Der anarchistische Charakter dieses Prinzipiensatzes ist nicht nur bezüglich der Musik aufzufassen, sondern auch politisch als Protest gegen die Militärdiktatur in Brasilien und die von ihr ausgehenden Repressionen. Es scheint, dass er auch die Intention hatte, sich ein für alle Mal von der Trennungslinie zwischen brasilianischer regionaler Musik und Zwölftonmusik zu distanzieren, die ein Jahrzehnt zuvor vom Komponist Camargo Guarnieri (1907-1993) auf radikale Weise gezogen wurde. Sich gegen erklärte Prinzipien zu stellen, zeugte von Offenheit Widmers und seiner Schüler für alles Eklektizistische sowie mit Neuem zu experimentieren und alle Art von politischer und ästhetischer Aufzwingung zu bekämpfen. Kurz: jeder Komponist sollte seinen eigenen Weg finden, wie wir durch Widmers Worten verstehen können:

"Um unsere Identität zu finden, müssen wir uns von Vorurteilen, Vorschriften, Strömungen, Fesseln und Schulen befreien. Es reicht nicht, Angewohnheiten abzunehmen, es ist auch nötig, vorsichtig zu sein, sich nicht mit fremden Angewohnheiten zu bewaffnen..."<sup>58</sup>

Sehen wir uns das Dokument weiter an, stoßen wir im zweiten Teil vor den sechs Beschlüssen auf die Mitteilung, dass sie in einer „ordentlichen“ Versammlung gefasst worden sind. Das ist eine ironische Aussage, da in Wirklichkeit es nie eine Versammlung gegeben hat. Laut Aussagen des Mitglieds Jamary Oliveira (1944-)

---

<sup>58</sup> WIDMER. 1985.

wurde das ganze Dokument von ihm geschrieben und von seinem Partner Milton Gomes (1916-1974) überarbeitet<sup>59</sup>.

In den Beschlüssen geht es mit den Provokationen weiter: Nummer eins bezieht sich noch einmal auf die derzeitige Repression der Ausdrucksfreiheit, ironischerweise informiert die Gruppe darüber, dass der Applaus (etwas übliches und normales in einem Konzert) als Umsturz betrachtet wird. Außerdem ahmen die Leerstellen mitten im Satz und das folgende Wort "zenziert" die erzwungene Streichung irgendeines Begriffs nach (gleiches wiederholt sich in Nummer 4).

Nummer zwei weist darauf hin, dass Buh-Rufe, Pfiffe, Tomaten und faule Eier erlaubt sind. Es wird darüber hinaus mitgeteilt, dass "dieser Beschluss gefasst wurde, mit Bevorzugung der natürlichsten Äußerungen unter den „Unterentwickelten“". Das ist auch sehr sarkastisch, da es suggeriert, dass diejenigen, die die Ordnung (und das System) respektieren, zivilisiert applaudieren, während die Unterentwickelten (die nicht das System akzeptieren) anstatt zu applaudieren, faule Eier auf diejenigen werfen, mit denen sie nicht einverstanden sind.

Im scherzhaften Ton ist die Bitte in der Nummer 3, dass die Konzertinterpreten vor Aggressionen geschont werden sollen, damit sie die nächsten Konzerte aufführen können, mit der Behauptung, sie seien "unschuldig" (die "Schuldigen" sind eigentlich die Komponisten selbst).

In Punkt 4 ist angeregt, dass das Publikum bis zum Ende der Aufführung warten soll mit dem Versprechen, dass noch "etwas zivilisiertes" inmitten des "musikalischen Chaos" geschehen wird. Wieder taucht die Simulierung von etwas zensiertem auf.

---

<sup>59</sup> Jamary Oliveira (1944-) schrieb diesen Text auf Bitten von Widmer mit der Absicht, ihn dem Programm eines Konzerts beizulegen, das am selben Tag, am 30.11.1966 stattfand. Jedoch ordnete der Direktor des *Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA)* („Brasilien-Deutschland Kulturinstitut“) an, das Dokument nicht ins Programm zu legen, eben um nicht Probleme mit den Zensoren der Militärregierung zu bekommen. Obwohl nicht in diesem Konzert vorhanden, wurde das Dokument bekannt als Manifest der GCB. - "*Declaração de princípios dos Compositores da Bahia*" em depoimentos. / OLIVEIRA. 2007.

In Nummer 5 sind die Absichten der Gruppe unverkennbar: es wird suggeriert, dass alles, was in der Verantwortung der Gruppe steht, „anormal“ wird.

Und der letzte Punkt fasst alle Ironie zusammen, treibt die Provokation am Ende des Manifests auf die Spitze, in dem der letzte Satz den Schlusssatz der brasilianischen Gesetzgebungsdokumente parodiert: „Sich widersprechende Anordnungen verkehren sich ins Gegenteil“<sup>60</sup>. Im Manifest heißt es: „Verstimmungen werden nicht ins Gegenteil verkehrt“.

Die kurze Darstellung und Kommentierung des Dokuments reicht aus, um seine wesentliche Bedeutung erfassen zu können. Das Manifest der *Grupo de Compositores da Bahia* brachte 1966 die Botschaft, dass in der Kunst für Streit um Stile, Unterdrückung von Ästhetik, technische Auflagen und Verschließung gegenüber Möglichkeiten kein Platz sein sollte. Tatsächlich ist alles vorhanden, was auch Koellreutter in seiner *Música Viva* vertrat. Allerdings 20 Jahre zuvor war die Situation in Brasilien und in der Welt eine andere und deswegen war es nötig die Prinzipien im Manifest 1946 explizit darzustellen. Schon Widmers Gruppe entstand in einem Moment und auf einem Terrain, auf welchem mehr anarchistische Einstellungen Platz hatten (und sogar Dank der strengen Zensur notwendig waren). Und es war unter diesem politisch-musikalischen Schleier, eklektizistisch, experimentell, regional, universell, anarchistisch-organisiert, dass diese Gruppe einen neuen Kanal für die gelehrte brasilianische Musik des 20. Jahrhunderts öffnete.

\* \* \*

---

<sup>60</sup> *Revogam-se as disposições em contrário.* JusBrasil. <[www.jusbrasil.com.br/topicos/1017854/revogam-se-as-disposicoes-em-contrario](http://www.jusbrasil.com.br/topicos/1017854/revogam-se-as-disposicoes-em-contrario)>. Access on 14.08.2012

Im folgenden stellen wir ein wichtiges Thema in der brasilianischen Musikszene während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dar: Die Festivals zeitgenössischer Musik. Durch diese Treffen wurden Ernst Widmer und die *Grupo de Compositores da Bahia* in ganz Brasilien bekannt. Diese Festivals bestanden mehrheitlich aus Wettbewerben, wohin Komponisten aus dem ganzen Land (in einigen Fällen auch aus dem Ausland) ihre Werke sandten, die durch eine Jury, die sich aus bedeutenden Musikern zusammensetzte, beurteilt und prämiert wurden. Im Folgenden stellen wir einige der relevantesten heraus, zu denen Widmer und seine Schüler gehörten.

Ein Jahr nach der Gründung der *Grupo de Compositores da Bahia* entschlossen sich die Mitglieder zu einer Veranstaltung, die wegen ihres großen Erfolges in den folgenden Jahren bis zum Ende des Jahrhunderts wiederholt wurde: die *Apresentações de Compositores da Bahia* („Aufführungen der Komponisten Bahias“). Begonnen 1967, fand sie jährlich bis 1983 und von diesem Jahr ab zweijährig statt. Ihre letzte Ausgabe (23. Ausgabe) war im Jahr 2000. Entsprechend ihrem Bekanntheitsgrad gelang es der Veranstaltung, Komponisten aus ganz Brasilien anzuziehen, die ihre Werke für die Aufführung durch diverse Instrumentalgruppen, mehrheitlich angebunden an die *Universidade Federal da Bahia*, anmeldeten.

Neben der Absicht zeitgenössische Musik zu verbreiten, verfolgte Widmer auch pädagogische Ziele, u.a. wollte er seine Lektionen für Komposition vom Schulraum auf die Bühne ausdehnen. Damit ist einer der wichtigsten Ursachen für den Erfolg der *Grupo de Compositores da Bahia* angesprochen: von früh an konnten die Studenten die Aufführung ihrer kompositorischen Experimente erleben. Auf diese Weise konnten sie den Zyklus Kreation-Sendung-Empfang besser verstehen, konnte

ihr kreativer Geist sehr viel wirkungsvoller reifen, als wenn ihre Werke und Übungen auf dem Papier begrenzt geblieben wären. Widmer selbst fasst zusammen:

„(...) eine Konstellation Schöpfer-Interpret-Publikum, bzw. eine Ausweitung der Schule, eine Praxis der Selbstausbildung: der Komponist erkennt seine Fehler und Erfolge nur durch Live-Aufführung seiner Werke.“<sup>61</sup>

Und er ergänzt:

„Um komponieren zu lernen ist es unverzichtbar, regelmäßig das Produzierte zu hören.“<sup>62</sup>

Bei der ersten Aufführung der Komponisten Bahias (1967) war die Pianistin Maria Aparecida Mahle dabei, die einen Kommentar einbrachte, der die Bedeutung und Einmaligkeit dieser Veranstaltung veranschaulicht<sup>63</sup>:

„Es fällt die Tatsache auf, dass Bahia praktisch der einzige Bundesstaat der Föderation ist, der den jugendlichen Kompositionskünstler anregt“.<sup>64</sup>

Noch in Bahia arbeitete Widmer als Koordinator von zwei weiteren zeitgenössischen Musikfestivals: dem *Festival de Música Nova da Bahia* („Festival für Neue Musik Bahias“) (1969-1973) und dem *Festival de Arte Bahia* („Kunstfestivale Bahias“) (1974-1982)<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> ÁLVARES, Eduardo Guimarães. *Os eventos para divulgação da música contemporânea no Brasil*. **Revista Textos do Brasil**. n12. 2005. p122.

<sup>62</sup> WIDMER. 1969.

<sup>63</sup> Piracicaba ist eine Stadt, die im Bundesstaat São Paulo liegt und Maria Aparecida Mahle ist die Ehefrau des in Stuttgart geborenen Komponisten Ernst Mahle (1929-). Ernst Mahle war auch Schüler von Koellreutter, er leitet seit 1953 die *Escola de Música de Piracicaba „Maestro Ernst Mahle“* (siehe Fußnote 124 im Koellreutters Kapitel, Seite 113) und ist auch Komponist.

<sup>64</sup> In: ÁLVARES. 2005, p.122

<sup>65</sup> NOGUEIRA. 2007.

Die nächste Veranstaltung, über die wir sprechen werden, hat eine Dimension und Bedeutung, die noch größer ist, als die vorherigen. Es handelt sich um das *Festival de Música da Guanabara* („Musikfestival Guanabara“), ein Projekt, entworfen vom Komponisten Edino Krieger (1927-) (einem der Schüler Koellreutters und Mitglied der nicht mehr existierenden Gruppe *Música Viva*) und umgesetzt von der *Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara* („Kultusministerium des Bundesstaates Guanabara“)<sup>66</sup>.

Ab 1969 übernahmen Chor und Orchester des *Teatro Municipal de Rio de Janeiro* die Interpretation der Werke der Kandidaten und die Jury war nicht nur aus Brasilianern, sondern auch international besetzt, unter anderen mit dem Italo-Amerikaner Franco Autori (1903-1990)<sup>67</sup>. Das Ergebnis dieser Veranstaltung zeigt die eindrucksvolle Präsenz der baianischen Komponisten - drei der fünf Prämierten gehörten der GCB an: Lindembergue Cardoso (1939-1989), Fernando Cerqueira (1941-) und Milton Gomes (1916-1974) (den achtungsvollen 3., 4. und 5. Platz)<sup>68</sup>.

Das 2. *Festival de Música da Guanabara* fand im folgenden Jahr, 1970 statt, und war mit Teilnehmern aus ganz Lateinamerika noch größer. Ernst Widmer, der sich merkwürdigerweise, anders als seine Schüler, nicht unter den ersten fünf Besten im Jahr zuvor klassifiziert hatte, war dieses Mal der Favorit der Jury und erhielt den 1. Preis. Lindembergue Cardoso (1939-1989) eroberte zum zweiten Mal den dritten Platz und Fernando Cequeira (1941-) errang den vom Publikum vergebenen Preis<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> 1975 wurde der Bundesstaat Guanabara aufgelöst und in den Bundesstaat Rio de Janeiro eingegliedert.

<sup>67</sup> Franco Autori, als bedeutender Dirigent anerkannt, leitete Jahre lang das Philharmonie-Orchester von Buffalo und arbeitet außerdem als Dirigent-Assistent am Philharmonie-Orchester New York. Mehr über Franco Autori: <[www.music.buffalo.edu/bpo/autori.htm](http://www.music.buffalo.edu/bpo/autori.htm)>. Access on 14.08.2012.

<sup>68</sup> Die von den Baianischen Komponisten aufgeführten Werke waren: *Procissão das carpideiras*, *Heterofonia do tempo e Primevos e Postrídios*. Der Sieger dieses Festivals war der junge paulistanische Komponist José de Almeida Prado (1943-2010), einer der bedeutendsten brasilianischen Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

<sup>69</sup> Widmer gewann mit einem Werk für Orchester, Chor SATB und Solisten genannt *Sinopse*. Das von Cardoso nannte sich *Espectros* und das von Cerqueira, *Decantação*.

Aus politischen Gründen fand kein drittes *Festival de Música da Guanabara* statt. Jedoch wurde fünf Jahre später, 1975, ein anderes Projekt von Edino Krüger (1928-) realisiert, das den Festivals von 1969 und 1970 in gewisser Weise Kontinuität gab. Bei diesem neuen Projekt handelte es sich um die *Bienal de Música Brasileira Contemporânea* („Biennale für brasilianische zeitgenössische Musik“), eine Veranstaltung, die bis heute mit großem Erfolg in Rio de Janeiro stattfindet und Komponisten und Interpreten aus ganz Brasilien anzieht. Die *Bienais* haben nicht den Wettbewerbscharakter wie die vorgenannten, aber sind charakterisiert durch ihre zu den musikalischen Aufführungen parallel laufenden Veranstaltungen, in denen Debatten, Filmvorführungen und Aufnahmen, Partituren und Bücher vorgestellt werden. Auch Ernst Widmer und seine Schüler nahmen an diesen Veranstaltungen teil.

Noch drei bedeutende Festivals fanden im Laufe des 20. Jahrhunderts statt und sollen genannt werden: das *Festival Música Nova* („Neue Musik Festival“), gegründet und bis heute geleitet vom großen Komponisten Gilberto Mendes (\*1922)<sup>70</sup>; der *Ciclos de Música Contemporânea de Belo Horizonte* („Zyklen für zeitgenössische Musik von Belo Horizonte“) (seit 1984), in denen Ernst Widmer in bedeutender Weise durch Artikel und Kritiken tätig war; und die *Encontros de Compositores Latino-Americanos (ENCOMPOR)* („Begegnung lateinamerikanischen Komponisten“) (1987-2001), an denen der Schweizer ebenfalls teilnahm und wo er nach seinem Tod geehrt wurde<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Gilberto Mendes (1922-), geboren in der Stadt Santos (in São Paulo Bundesstaat), ist einer der bedeutendsten brasilianischen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Das erste *Festival Música Nova* 1962 findet bis in die heutige Zeit mit großem Erfolg statt und zieht sowohl bekannte, wie auch neue Komponisten und Interpreten aus ganz Brasilien an. Noch bevor die 50. Ausgabe stattfindet, die als die älteste seiner Art in Amerika gilt, wird mit der Anwesenheit internationale Gäste gerechnet. Mehr über Gilberto Mendes und *Festival Música Nova*: <[www.festivalmusicanova.com.br](http://www.festivalmusicanova.com.br)>. Access on 14.08.2012

<sup>71</sup> ÁLVARES. 2005, p.9



Bevor wir zum Schluß der Darstellung der *Grupo de Compositores da Bahia* kommen, verdient noch ein letzter Punkt Beachtung: ihre Produktion von elektro-akustischer Musik. Der Komponist und brasilianisch-österreichische Musikwissenschaftler Lintz-Maués weist auf die Benutzung von Magnetbändern hin:

„Die Gruppe der Komponisten von Bahia (...) trägt mit Werken bei, die sehr oft großes Ensemble mit einbezieht, in dem das Magnetband als eine weitere Möglichkeit erscheint, andere Klanguniversen entstehen zu lassen.“<sup>72</sup>

Obwohl es sich nicht um eine Konstante in den Werken von Ernst Widmer handelt, kommen elektro-akustische Mittel in einigen seiner bedeutenden Werke vor, wie im Fall von *Rumos* (1972), *Entroncamentos Sonoros* (1972), *Osmose* (1975) e *Nhamundá* (1976). Außer dem Schweizer trugen auch die Komponisten der Gruppe, Lindembergue Cardoso (1939-1989), Jamarly Oliveira (1944-), Fernando Cerqueira (1941-) und Rufo Herrera, zu dieser Gattung bei.

Es ist aber bemerkenswert, dass, so sehr die *Escola de Música da Universidade Federal da Bahia* auch eine der strukturiertesten gewesen sein mag, sich die finanziellen Schwierigkeiten des Landes dennoch in der Institution widerspiegeln. So beklagte Widmer sich in einem Interview 1973 über die technische Unzulänglichkeit, die die Entwicklung der elektro-akustischen Musik in der Schule gefährdete:

„Sie sind mangelhaft (die Installationen). Wir haben so gesagt keine Aufnahmegeräte, keine Synthesizer, kein tragbares Elektrostudio.“<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> MAUÉS-LINTZ. 1989. <<http://luiz.host.sk/musica/textos/igor.html>>. Access on 14.08.2012

<sup>73</sup> WIDMER. 1973.

Wie bereits erwähnt wurde, war die Einführung typischer Elemente aus der nordwestlichen Region Brasiliens eine der prägnantesten Charakteristika der *Grupo de Compositores da Bahia*. Mit der elektro-akustischen Musik war es nicht anders. Ein interessantes Werk Widmers, das diese Verbindung verdeutlicht, ist das Ballet *Nhamundá* für Orchester, Magnetband und elektrische Gitarre<sup>74</sup>. Die folgende Beschreibung kommentiert den Erfolg dieser durch die Komponisten der *Grupo de Compositores da Bahia* umgesetzten Erfahrungen:

„Das Projekt war, die Neuerrungenschaften von elektro-akustischer und atonaler Musik mit den Merkmalen lokaler Klänge zusammenzubringen. Das Resultat war eine Vervielfältigung pulsierender Werke, die noch in den mehr kultivierten Ohren widerklingen. Es gab in den 60er und 70er Jahren in Brasilien nichts vergleichbares an Kreativität der Gruppe im Sinne der Erfindung eines eigenen zeitgenössischen Stils.“<sup>75</sup>

\* \* \*

Die Auflösung der 1966 gegründeten *Grupo de Compositores da Bahia* wurde nie offiziell erklärt. Bis heute noch gibt es neue Generationen von Komponisten der Musikhochschule der *Escola de Música da Universidade Federal da Bahia*. Dennoch lässt sich ab Mitte der 1970er Jahre eine Schwächung der Gruppe beobachten, unter anderem wegen des frühzeitigen Ablebens von Nikolau Kokron (1937-1971) mit 34 Jahren und von Milton Gomes (1916-1974) mit 57 Jahren, und wegen des Weggangs von Mitgliedern wie Jamary Oliveira (1944-), der seine musikalischen

---

<sup>74</sup> Nhamundá, ein indianisches Wort, ist der Name eines Flusses und einer kleinen Stadt im Amazonas. Das Ballet zu einer Szene des brasilianischen Dramaturgs José Possi Neto (1947-), soll mit 40 Tänzern aufgeführt werden. Vorgestellt im *Concurso Nacional da Associação de Balé do Rio de Janeiro*, gewann das Werk den ersten Preis. (Ernst Widmer: *catálogo de obras / realização Ilza Nogueira*. – Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.)

<sup>75</sup> GIRON. <[www.geocities.com/Vienna/8179/baian.html](http://www.geocities.com/Vienna/8179/baian.html)>. Access on 14.08.2012

Studien außerhalb Bahias ausweitete. Richtig ist, dass danach andere nennenswerten Komponisten und Musiker kamen, um der Philosophie der *Grupo de Compositores da Bahia* Kontinuität zu geben, wie unter anderen Agnaldo Ribeiro (1943-), Marco Antônio Guimarães (1948-) und Paulo Costa Lima (1954-)<sup>76</sup>.

In ihren Jahren intensiver Aktivität hinterließ die *Grupo de Compositores da Bahia* außer einer großen Anzahl handschriftlich überlieferter Werke ihre Geschichte in sechs *Boletins* dokumentiert, die Erklärungen, Reportagen und Berichte über ihr Vorgehen beinhalten. Es wurden auch einige Aufnahmen auf Schallplatte von in den *Apresentações de Compositores da Bahia* aufgeführten Werken gemacht und einige Partituren veröffentlicht<sup>77</sup>. Dieser ganze umfangreiche Bestand ist Dank der immensen Arbeit der Professorin Ilza Nogueira unter dem Titel *Marcos Históricos da Composição Contemporânea da Bahia* zusammengestellt worden<sup>78</sup>.

Alles, was die *Grupo de Compositores da Bahia* für die brasilianische Musik repräsentierte, führt zum Nachdenken über die Bedeutung der Gründung der Bewegungen für die kulturelle Entwicklung des Landes. Wenn Widmer diese Gruppe nicht organisiert hätte und ihr nicht so ein deutliches Gesicht seiner von ihr angenommenen Philosophie gegeben hätte, wäre wahrscheinlich die Produktion all dieser erfindungsfreudigen Jugendlichen nicht so bezeichnend und intensiv gewesen. Weder Komponisten, noch Interpreten, noch das Publikum hätten auf so vehemente Weise am schöpferischen Werk, die diese neue Generation brachte, teilgenommen.

Unter den vielen Lehrprämissen Ernst Widmers ist es wohl als seine „Hauptlektion“ für die Komponisten der GCB zu bezeichnen, dass der zeitgenössische

---

<sup>76</sup> Paulo Lima organisiert seit 1986 jährlich die so genannten *Semanas de Música Contemporânea*, die die von Widmer in den 60er und 70er Jahren koordinierten Festivals Kontinuität gaben.

<sup>77</sup> In dieser Zeit hatten einige Komponisten der Gruppe einige ihrer Werke veröffentlicht, inklusive in Deutschland: *Rondomobile*, von Ernst Widmer; *Oito peças para piano*, von Jamarly Oliveira; und *Reflexões II*, von Lindembergue Cardoso sind von den Musikverlagen *Hans Gerig* herausgegeben worden. *Síndrome* und *Quanta* von Fernando Cerqueira wurden vom *Tonos Musikverlag* verlegt.

<sup>78</sup> Weitere Informationen: <[www.mhccufba.ufba.br](http://www.mhccufba.ufba.br)>. Access on 14.08.2012

Komponist seine Musik in dem Moment verständlich machen wird, , wo er sich mit einbezieht in die Realität Schöpfer-Interpret-Publikum der Gesellschaft, in der er lebt. Er soll sich nicht in einer falschen "schöpferischen Glaskuppel" isolieren, in der er ohne die Verbindung mit der realen Welt seine maximale Realisierung nie erreichen kann. Mit den eigenen Worten Widmers: „vor allem ist es eine Frage der Einstellung“<sup>79</sup>. Und so definiert er die Funktion des Komponisten:

„Außer etwas zeitloses, mittelbares zu kreieren hat der Künstler die augenblickliche Funktion zu spielen, gefangenzunehmen, seinen Zeitgenossen wachzurufen. Kunst zu machen ist etwas Aufzuzwingendes, das erst vollständig ist in der Gemeinschaft mit dem Zuhörer. Wenn das nicht passiert, bleibt dein Zeitgenosse, selbst wenn es dein Musikerkollege ist, fremd, abgewandt, nicht aufmerksam und der Komponist ist enttäuscht, kastriert.“<sup>80</sup>

\* \* \*

Wir wie im Verlauf dieses Kapitels sehen konnten, arbeitete Ernst Widmer, seit dem er seinen Fuß auf brasilianischen Boden setzte, ununterbrochen als Pädagoge und Organisator. Da er sowohl leidenschaftlicher Komponist als auch Lehrer war, wurden seine Werke zu didaktischen Modellen:

„In Konsequenz einer professionellen, wesentlichen pädagogischen Tätigkeit offenbart sich das Werk Widmers als fundamental didaktisch und innigst verbunden mit den Überzeugungen des Komponisten von der Lehre der Kunst (...)“<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> In: LIMA. 1999, p.137

<sup>80</sup> In: LIMA. 1999, p.138

<sup>81</sup> In: NOGUEIRA. 2007, p.8

Wir befassen uns jetzt mit einem Werk, das verschiedene Aspekte dieser zwei Seiten Widmers zeigt. Es handelt sich um einen umfangreichen Zyklus für Klavier, der, 1966 vollendet, *Ludus Brasiliensis* heißt.

\* \* \*

### ***Ludus Brasiliensis***

Der lateinische Titel *Ludus Brasiliensis* („Brasilianisches Spiel“) gibt sehr gut wieder, was Widmer in dieser Komposition beabsichtigte: der didaktisch-pianistisch brasilianischen Literatur etwas beizutragen, das gleichzeitig ästhetisch aktualisiert eine kindliche Sprache einfließen lässt und einen brasilianisch folkloristischen Charakter enthält. Zusammen mit diesen drei Merkmalen stellt das Werk sich wie ein Brettspiel für Kinder dar, durch das der Schüler eingeladen wird, seine musikalischen Kenntnisse fast spielerisch weiterzuentwickeln. 1969 ist der Zyklus in drei Bänden herausgegeben und trägt den Untertitel *162 peças progressivas para piano* („162 progressive Klavierstücke“), der klar macht, dass die Übungen sich in technische Schwierigkeitsgrade und Schwierigkeitsgrade der Auslegung einteilen.

Der Titel ist eine Ableitung von Paul Hindemith (1895-1963) *Ludus tonalis* (1942), auch ein didaktisches Werk, aber noch klarer ist die Parallele zu ziehen zwischen *Ludus Brasiliensis* und einem der größten klavier-didaktischen Werke des 20. Jahrhunderts und der Musikgeschichte: zu der sechsbändigen Serie *Mikrokosmos*, von Béla Bartók (1881-1945)<sup>82</sup>. Tatsächlich hat sich Widmer eindeutig

---

<sup>82</sup> Wie schon in dem Martin Braunwieser (1901-1991) gewidmeten Kapitel gesehen, war es seine Frau Tatiana Braunwieser (1903-1988), die den *Mikrokosmos* in der 30er in Brasilien Jahren einführte (siehe Seite 38).

über seine Intention ausgedrückt, etwas Analoges zum Zyklus des ungarischen Meisters zu schreiben.

“Ich wollte etwas ähnliches machen, das dem Jugendlichen die Musik seiner Epoche vertraut macht und ihn offen, ohne Konzessionen einer ästhetischen Ordnung an das Klavier heranführt. Aber der *Mikrokosmos* ist unvergleichlich, und deswegen schrieb ich – obwohl es bezüglich der Vorstellung ähnlich ist – Stücken mit zunehmender Schwierigkeit, die auch parallel angewendet werden könnten.”<sup>83</sup>

Wie in der oben stehenden Stellungnahme deutlich wird, war es nicht sein Gedanke, im Curriculum des brasilianischen Unterrichts den *Mikrokosmos* mit seinem *Ludus Brasiliensis* zu ersetzen, wohl aber die nationalen und aktuellen ästhetischen Werte hinzuzufügen. Seine Leichtigkeit zu komponieren und seine pädagogische Klarheit zusammengekommen, kreierte Widmer die bis heute führende brasilianische Unterrichtsmethode für Klavier. Von ihm selbst steht in jedem der fünf Bände ein kurzes Vorwort, in dem der Schweizer deutlich macht, neben der Erklärung zu traditionellen Intentionen einer Klavierspielmethode, wie “Achten auf die Unabhängigkeit der Hände” und “Erleichtern des Studiums der Ornamente und Polyrhythmen”<sup>84</sup>, worauf er abzielt:

- “- Wege eröffnen, die moderne Musik zu verstehen;
- Erwecken des kreativen Geistes des Schülers durch Improvisationen;
- Material liefern für das Vom-Blatt-spielen;
- Vorstellen von Musik mit drei Notenlinien, um den Schüler an das Zusammenlesen und -spielen von Partituren zu gewöhnen.”<sup>85</sup>

Im Folgenden stellen wir die Besonderheiten des Werkes heraus. Fangen wir mit den Techniken der modernen Musik an, die gleich am Anfang des Zyklus

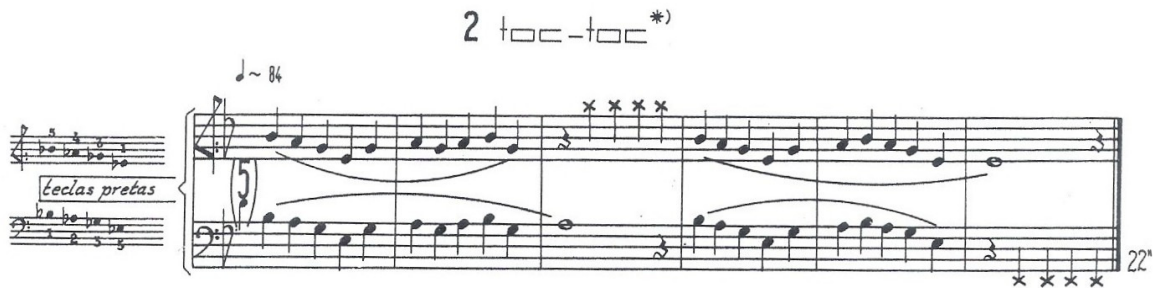
---

<sup>83</sup> WIDMER. 2007, p.4

<sup>84</sup> WIDMER, 1969, p.6

<sup>85</sup> WIDMER, 1969, p.6

vorkommen. Die Übung Nummer 2, die wir unten sehen können, trägt den lautmalerischen Namen *Toc-toc*, weil er nämlich ausdrückt, dass der Schüler "mit den Fingerknöcheln auf den Klavierkasten" klopft, wie der Autor angibt.



Wir verstehen, wie aktuell Widmer war bezüglich der avantgardistischen Technik des Klavierspielens dieser Zeit, wenn wir auf den Fortgang dieser Ideen in den USA achten, ein Land, in dem zu der Zeit die Pioniere im Bereich des präparierten und erweiterten Klaviers zusammentrafen. Während John Cage (1912-1992) für den Vater des präparierten Klaviers gehalten werden kann<sup>86</sup>, bei dem es sich wie bei Widmer um den Gebrauch des Klaviers ohne zusätzliche Objekte handelt, ist einer der wichtigsten Komponisten der ebenfalls nordamerikanische George Crumb (1929-). In vielen seiner Stücke für Klavier gibt es Anzeichen für Percussion im Kasten des Instruments oder für direktes arpeggio auf seinen Saiten. Eines seiner ersten Werke in denen Crumb diese Idee ausprobierte, *Five Peaces*, ist 1962 datiert, also wenige Jahre vor Vollendung des *Ludus Brasiliensis*.<sup>87</sup>

In dem Stück Nummer 65 fallen die konstanten Taktartveränderungen auf, die in nur 14 Takten achtmal vorkommen:

<sup>86</sup> Mehr über Cages präpariertes Klavier: FÜRST-HEIDTMANN, Monika. *Das präparierte Klavier des John Cage*. Gustav Bose Verlag Regensburg. 1979.

<sup>87</sup> Mehr über George Crumb: BRUNS, Steven. BEN-AMOTS, Ofer. *George Crumb: The Alchemy of Sound*. The Colorado College Music Press. Colorado, USA. 2005.

## 65 duna

$\text{♩} = 132 \text{ sempre}$

*p* *pp* *mf* *pp, espressivo* *retardando..... andamento* *p* *pp*

Aber am originellsten ist die Art, mit der Widmer in einigen Übungen mit dem Bitonalismus arbeitet. Jedes Pentagramm in einer Tonalität schreibend, fordert der Komponist vom Schüler eine interessante mentale Übung, die die totale Unabhängigkeit der Hände voneinander, sowohl motorisch als auch mental ermöglicht:

## 86 alegria

$\text{♩} = 120$

*f* *sf* *p*



Auch Cluster kommen vor, wie wir im Fall unten sehen können, inklusive die Anweisung, dass der Schüler “auf den schwarzen Tasten mit dem Unterarm” spielen soll<sup>88</sup>:



Die Anweisung “accelerando” über dem Balken, der die Noten verbindet, was ebenso aus der Schrift zeitgenössischer Musik<sup>89</sup> herrührt, ist auch vorhanden:

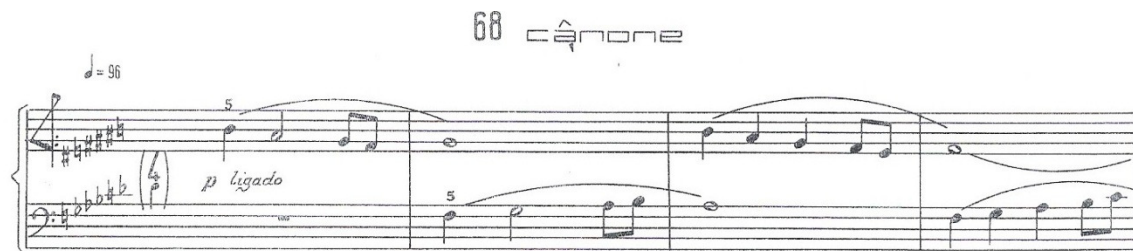
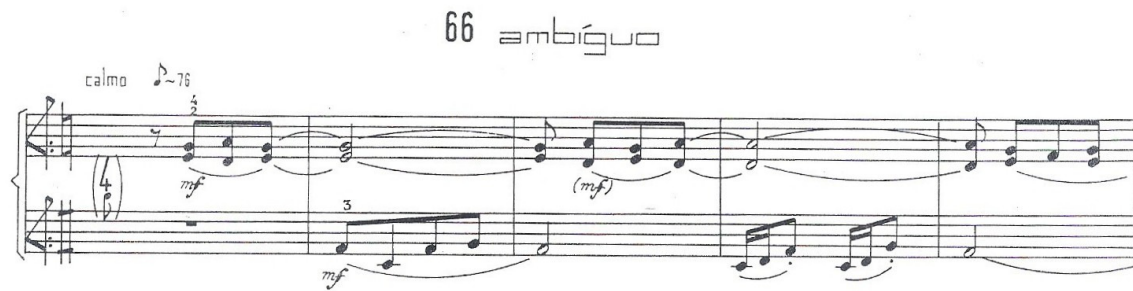


In Bezug auf die Schreibweise sind auch andere Eigentümlichkeiten anzutreffen, wie wir im Stück Nummer 66 sehen können, in der die linke Hand alle Noten auf Kreuz erhöhen soll und die rechte Hand sie alle auf normale Weise spielen soll. Schon die Nummer 68 bringt Kreuze, Bes und Auflösungszeichen in vollkommen unkonventioneller Ordnung.

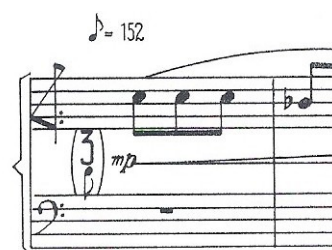
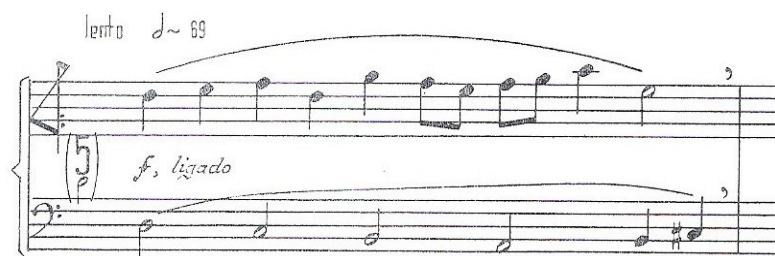
<sup>88</sup> WIDMER, 1969, p.6

<sup>89</sup> Mehr über die Notation zeitgenössischer Musik:

<[www.music.indiana.edu/departments/academic/composition/style-guide/index.shtml](http://www.music.indiana.edu/departments/academic/composition/style-guide/index.shtml)>. Access on 14.08.2012.



Auch muss erwähnt werden, dass Widmer in der Taktart nie die untere Zahl schreibt, sondern er gibt nur die Zeiteinheit pro Takt und die Zahl der Zeiten, wie wir unten sehen:



Sicherlich sind es aber die folgenden zwei Qualitäten, die dieses Werk so originell und bedeutend machen. Die erste der beiden besteht aus 15

Improvisationsübungen, bezüglich dieser Widmer in seinem Vorwort dem Schüler klar macht, dass dieser “spontan und unbedacht” spielen soll<sup>90</sup>. Bei diese Stücken, die in jedem der fünf Bände auch in progressiver Ordnung bezüglich der Komplexität vorkommen, handelt es sich um gesteuerte Improvisationen, bzw. erst bestimmt der Komponist Rhythmus und fordert vom Schüler eine spontane Melodieerfindung ein (Nummer 41), dann gibt er totale Freiheit an, sowohl im Rhythmus als auch in der Melodie (Nummer 42).

41 improvisação IV

moderado

*\*) esta parte poderá ser tocada pelo professor; neste caso o estudante poderá improvisar à duas vozes de ritmos idênticos.*

<sup>90</sup> WIDMER, 1969, p.6



Bezüglich dieser Übungen der Spontaneität befindet sich noch etwas sehr Interessantes im Vorwort. Da Widmer das falsche Verhalten vieler Lehrer kennt, die immer dazu neigen, ihre Schüler sogar in Bereichen zu korrigieren, in denen kein Raum für Korrekturen ist (weil es darin kein “richtig oder “falsch” gibt), sondern nur für Anregungen, Diskussionen und Orientierungen, macht er folgende “Anmerkungen für den Lehrer”:

“Korrigiere nicht die Wahl der Noten, der Akkorde oder Rhythmen des Schülers (auch wenn es sich beispielsweise um absurde Akkorde handelt). Vorgeschriebenen Rhythmen ist unbedingt zu folgen. Geforderte Melodien und Akkorde können gelegentlich als Konsequenz der vorangegangenen Improvisation im Verlauf des Stückes geändert werden.”<sup>91</sup>

Obwohl *Ludus Brasiliensis* aus den 60er Jahren stammt, einer Zeit, in der das brasilianische MusikszENARIO schon seinen gewissen Platz bei modernen und kreativen Lehrern hatte (Anhänger der von Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) hergebrachten und verbreiteten Denkrichtung), sorgte sich Widmer doch gezielt darum, dass auch eine “absurde” Wahl nicht korrigiert werden sollte. Noch dazu

<sup>91</sup> WIDMER, 1969, p.6

erscheint dieses Wort in Anführungszeichen, weil der Schweizer, immer offen und bereit, das Schaffen des anderen zu respektieren, nicht an Absurditäten in der Kunst glaubte.

Im letzten Satz seiner „Anmerkungen für den Lehrer“ macht er auch deutlich, dass sogar die Teile, in denen beschrieben wird, was ausgeführt werden soll, veränderbar sind und der Schüler frei ist, seine Improvisationsfertigkeit während der Übung zu entwickeln.

Außer den Improvisationen handelt es sich bei der anderen Fähigkeit, über die wir sprechen, um das Vom-Blatt-spielen. Vom ersten bis zum letzten Band sind 13 Übungen verteilt, die der Schüler ausführen soll, nur mit dem Ziel, seine Reflexe beim spontanen Lesen zu entwickeln. Verständlicherweise fordern diese Stücke keine technischen und motorischen Anstrengungen, was auch nicht die Absicht ist. Auch zu dieser Aufgabe war es Widmer wichtig, einige schriftliche Anweisungen für den Schüler zu machen:

“Bevor du es spielst, wirf einen schnellen Blick über das ganze Stück. Prüfe, ob es Probleme mit Fingersatz, Vorzeichen, Rhythmus etc. gibt. Falls es sie gibt, fixiere sie und suche nach Mitteln, sie zu lösen.”<sup>92</sup>

Wieder einmal wird Widmers Position als Pädagoge klar: er ermutigt den Schüler, Probleme zu lösen und Schwierigkeiten zu überwinden, von früh an erweckt er in ihm sein autodidaktisches Können. Konkrete Anregungen sind auch im Vorwort gegeben:

“Versuche Phrasen immer zu lesen. In den Phrasen ist der Weg zum Sinn der Musik.”<sup>93</sup>

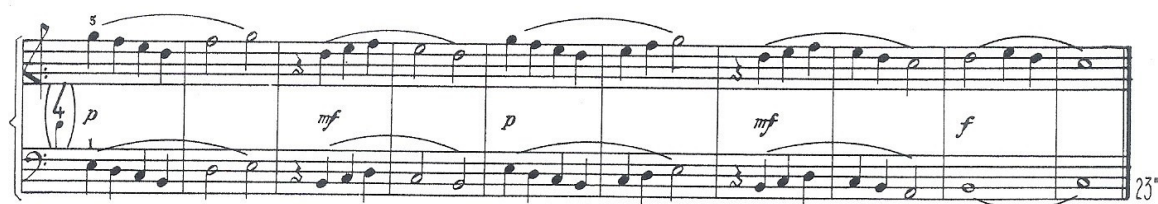
---

<sup>92</sup> WIDMER, 1969, p.6

<sup>93</sup> WIDMER, 1969, p.6

In den Bildern unten sehen wir die erste und die letzte „vom Blatt-Übungen“ von *Ludus Brasiliensis*. In der Einfachheit der einen und der Komplexität der anderen wird uns die Absicht Widmers klar, den Schüler in die Kunst des Lesens auf den ersten Blick einzuführen und dazu beizutragen, dass er sich zum Ende des fünften Bandes in der Lage fühlt, sich auch in ein relativ schweres Niveau einzulesen:

13 leitura<sup>\*)</sup> I



159 leitura XIII [sonatina]





This page contains seven systems of musical notation, likely for a piano. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics are indicated by letters like *fp*, *p*, *pp*, *cresc.*, *mf*, *dim.*, *f*, and *p*. Articulations like accents and staccato marks are also present. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation is arranged in two columns, with the right column starting from the second system.

System 1: *fp* (first measure), *p* (fourth measure), *pp* (fifth measure).

System 2: *cresc.* (third measure), *mf* (fourth measure), *dim.* (fifth measure).

System 3: *pp* (first measure), *pp* (second measure).

System 4: *f* (third measure), *p* (fourth measure).

System 5: *pp* (first measure), *(pp)* (second measure).

System 6: *fp* (first measure), *fp* (second measure), *fp* (third measure), *fp* (fourth measure).

System 7: *p* (first measure), *cresc.* (third measure), *mf* (fourth measure), *dim.* (fifth measure).

Jede der 161<sup>94</sup> Übungen von *Ludus Brasiliensis* haben einen Titel. Anhand der Aufteilung in diverse Thematiken können wir Widmers Sorge um verschiedene Aspekte feststellen. Erstens: viele Stücke haben einen typischen brasilianischen Charakter und tragen daher folkloristische Titel aus den Tänzen oder aus den Regionen des Landes. Wir haben schon gesehen, dass der Schweizer sich bemühte, typische regionale Elemente in seinem Werk zu zeigen: *Saci* (brasilianische Sagenfigur), *Jacaicajá* (indianischer Name), *Jangada* (einfaches Segelboot aus Holz, typisch für die Fischer im Nordosten Brasiliens), *Sertão* (Region im Norden des Landes) (unten), und andere.



Zweitens: Stücke mit Namen, die aus der Musiktheorie und Kompositionstechnik kommen, wie *Contraponto* („Kontrapunkt“), *Quiáalteras*

<sup>94</sup> Obwohl im Untertitel 162 angezeigt ist, ist die wirkliche Nummer der Übungen in *Ludus Brasiliensis* 161. Irrtümlicherweise schließt der vierte Band mit der Nummer 152 ab und der fünfte Band fängt mit der Nummer 154 an.



(„Triolen“) (unten), *Melodia hexatonal* („Hexatonale Melodie“) und *Cânone* („Kanon“), machen die Absicht des Komponisten klar, den Schülern diese Terminologie beizubringen.

34 *quialteras*

*depressa*  $\text{♩} = 120$

*Observação: recomenda-se copiar este número, passando-o para o compasso (4/4) ou seja 12/8; a unidade de tempo (♩) será substituída (♩.); não haverá mais necessidade de usar quialteras. —*

Drittens: immer in die Zukunft gerichtet, aber ohne die Tradition außer Acht zu lassen, beziehen sich einige Titel auf musikalische Formen der Musikgeschichte, wie *Preludio* („Präludium“), *Scherzo*, *Serenata* („Serenade“), *Noturno* („Nocturne“) (unten) und andere.

38 *noturno I*

*misterioso*  $\text{♩} \sim 84 - 104$

*no andamento*

Und zuletzt: Übungen mit Titeln von Musikinstrumenten, mit der Widmer die Absicht hat, dem Schüler eine Ahnung von Instrumentierung zu vermitteln: *Tímpanos* („Pauken“), *Trompas* („Hörner“), *Oboé e fagote* („Oboe und Fagott“), *Violão* („Gitarre“), *Trombones* („Posaunen“) (unten), und andere.

36 trombones

sol: e  $\text{♩} = 60$

The image shows a handwritten musical score for 36 trombones. It consists of three systems of staves. The first system has a tempo marking 'sol: e' and a metronome marking '♩ = 60'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, pp), articulation (accents, slurs), and time signatures (4/4, 3/4, 6/8). The notation is written in a cursive, handwritten style.

Weitere Besonderheiten des *Ludus Brasiliensis* sind Übungen, die auf verschiedene pianotechnische Schwierigkeiten abzielen, wie es der Fall bei den *Mão única* („Einhändig“) betitelten Stücken ist, geschrieben auf nur einer Notenlinie für nur eine Hand:

## 24 mão única I

burlesco  $\text{♩} = 132$

mão esquerda

Im Gegensatz zum oberen Bild gibt es auch Übungen, die aus drei Systeme bestehen, die in diesem Fall mit drei Händen gespielt werden sollen:

## 161 cânone à 3

espiritoso  $\text{♩} = 90$  ( $\text{♩} = 180$ )

In einigen Stücken sind auch vier Hände vorgesehen, wie im folgenden Fall, in dem für den zweiten Pianisten völlige Freiheit zur Improvisation gegeben ist:

54 improvisação VI

lento

Tatsache ist, dass wir in *Ludus Brasiliensis* Referenzen für praktisch alle existierenden musikalischen Gattungen und Formen antreffen können. Außerdem können wir noch Übungen erwähnen, die sich mit Ideen von Themen mit Variationen befassen (Nr. 45), Basso ostinato (Nr. 91) und ohne Takteinteilung geschrieben sind (Nr. 156). Andere technische Schwierigkeiten, die man auch findet, sind Tremolos (Nr. 39), Hände über Kreuz (Nr. 3) und Hände übereinander (Nr. 79).

Die große Mehrheit der Übungen sind von Widmer, aber einige davon bestehen aus Arrangements und Variationen von Melodien brasilianischer Volksmusik für Kinder, wie im Fall der *Nove canções* („Neun Lieder“, Nr. 34-51) und der *Dez canções* („Zehn Lieder“, Nr. 72-81). Gleiches geschieht mit den *Treze canções* („Dreizehn Lieder“, Nr. 126-138), in denen der Komponist die Folklore nicht nur von Brasilien bearbeitet, sondern sich auch auf die europäische ausdehnt und Melodien von Albanien, Bulgarien, Spanien, England, dem ehemaligen Jugoslawien, Russland und der Schweiz umfasst. Vereinzelt tauchen noch anders betitelte



Melodien auf *Canção suíça* und *Canção alemã*. Die Tradition anderer Länder in *Ludus Brasiliensis* einbeziehend, hat Widmer das Glück davon profitieren zu können, dass Brasilien vor allem ein extrem pluralistisches Land ist, das Menschen aus verschiedensten Ländern der Erde zu ihrem Zuhause machten und machen.

Um die Betrachtungen über *Ludus Brasiliensis* abzuschließen, sollten wir dieses Werk neben andere didaktische Kompositionen für Klavier der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellen. Nach dem *Guia Prático* („Praktisches Leitbuch“) (1932)<sup>95</sup> von Heitor Villa-Lobos (1887-1959), das 58 kurze didaktische Stücke enthält, ist das Werk von Widmer hinsichtlich der herausragenden Qualität einzigartig. Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), Cláudio Santoro (1919-1989) und César Guerra-Peixe (1914-1993) schrieben gelegentlich didaktische Werke, wie zum Beispiel, in Folge der Komponisten, die *Série dos Curumins* („Serie der kleinen Indianer“) (1977)<sup>96</sup>, *Peças infantis para piano* („Klavierstücke für Kinder“) (1952)<sup>97</sup> und *Minúsculas* („Winzige“) (1981)<sup>98</sup>, aber nicht eines davon reicht an *Ludus Brasiliensis* heran, weder hinsichtlich der Länge, noch hinsichtlich der Qualität des pädagogischen Umfangs.

Auf internationaler Ebene können wir einen Zeitgenossen Widmers erwähnen, der sich auch intensiv der Schreibung didaktisch geprägter Stücke für Klavier widmete: der nordamerikanische Komponist Ross Lee Finney (1906-1997)<sup>99</sup>. Einige seiner Werke, wie *25 Children's Pieces* (1956), *32 Piano Games* (1968) und *Children's Pieces* (1970), sind hinsichtlich der Ästhetik und Pädagogik Beispiele von Werken auf gleichem Niveau wie *Ludus Brasiliensis*.

---

<sup>95</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático: Estudo folclórico musical*. Editora Irmãos Vitale. São Paulo. 1941.

<sup>96</sup> CAMARGO GUARNIERI, Mozart. *Série dos Curumins*. Editora Irmãos Vitale. São Paulo. 1977.

<sup>97</sup> SANTORO, Cláudio. *Peças Infantis para piano*. Ricordi. Rio de Janeiro. 1952.

<sup>98</sup> GUERRA-PEIXE, César. *Minúsculas I – II – III – IV – V – VI*. Editora Irmãos Vitale. São Paulo. 1981.

<sup>99</sup> WHITE, John Norman. *The solo piano music of Ross Lee Finney : a study of the role of the editor based on the unpublished written correspondence between Finney and John Kirkpatrick, with a detailed examination of the fourth piano sonata*. Jacksonville State University. Dissertation. 1974.

Ernst Widmer vollendete *Ludus Brasiliensis* im Jahr 1966, aber einige der Stücke in der Endausgabe sind viele Jahre vorher komponiert worden. Diese Werke waren zu der Zeit nicht für diesen Zyklus gedacht, aber wurden später hineingenommen, so bei *Fantasia 1941* (Band 3), das in Wirklichkeit das erste Werk ist, das von dem Schweizer geschrieben wurde. Jahre später komponierte Widmer noch einen ähnlichen Zyklus, etwas ähnliches wie eine lateinamerikanische Version des oben analysierten Komposition. Dieser Zyklus, *Kosmos Latino-americano* genannt, 1982 vollendet und 1985 publiziert<sup>100</sup>, beinhaltet einige Stücke des eigenen *Ludus Brasiliensis*.

Trotz der kompositorischen wie pädagogisch-didaktischen Qualität des *Ludus Brasiliensis* hat dieses Lehrwerk in Brasilien keineswegs die Verbreitung gefunden wie vergleichsweise Bartóks Mikrokosmos. Um größere Aufmerksamkeit zu erlangen müsste das Werk neu herausgegeben und der brasilianischen Öffentlichkeit wieder vorgestellt werden, was die Aufmerksamkeit der Lehrer und Schüler im Land und wahrscheinlich auch der professionellen Musiker im Ausland wecken würde. Ein Werk dieses Umfangs und von solch hoher Qualität darf nicht in Vergessenheit geraten, nicht nur, weil all sein pädagogisches Potenzial nicht genutzt werden würde, sondern auch, weil dies verhindern würde, dass dieses Werk als Basis für die Konzeption neuer Lehrmethoden für Klavier fungiert. Ohne Zweifel ist das auch eine der Funktionen der Literatur der Musikdidaktik: nicht nur diejenigen zu unterrichten, die in der Gegenwart leben, sondern auch die Grundlage für den Lehrenaufbau in der Zukunft zu bieten<sup>101</sup>.

\* \* \*

---

<sup>100</sup> WIDMER, Ernst. *Kosmos Latino-americano*. Ricordi. Buenos Aires. 1982.

<sup>101</sup> Leopold Mozarts Violinschule wurde über ein halbes Jahrhundert verwendet, Bartóks *Mikrokosmos* ist nach wie vor in Gebrauch und Bachs *Wohltemperierte Klavier* bildet den pianistischen Grundstock seit 270 Jahren.

Ernst Widmer war 29, als er in Brasilien ankam. 1985, nach dem er 29 Jahre in diesem Land lebte, fühlte er sich als Brasilianer, was u.a. in einer in der *Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA* veröffentlichten Äußerung deutlich wird:

„Nach 29 Jahren Europa und 29 Jahren Brasilien auf dem Weg zum Durchbruch sehe ich mich als Brasilianer.“<sup>102</sup>

Diese simple Erklärung drückt die Sicherheit Widmers aus, Brasilien als sein wahres Zuhause anzusehen. Außer den schon erwähnten beruflich privilegierten Bedingungen, die ihm von Anfang an geboten waren, schaffte es der Komponist seinen Platz inmitten brasilianischer Musik abzustecken und sich als der wichtigste Musiker der baianischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchzusetzen. Soweit können wir, sein Prinzip „Vereinen von Komponieren und Erziehen“ berücksichtigend, zwei Begriffe hervorheben: Herausforderung und Motivation.

Die Herausforderung bezog sich darauf, die quasi nicht existierende musikalische Komposition im Nordosten Brasiliens ins Leben zu bringen. Die Worte Widmers erklären seine ersten Eindrücke in Bezug auf diese Herausforderung:

„Als ich 1956 die Schweiz verließ, um nach Bahia zu kommen, gab es nur wenige Komponisten: die Generation der anerkannten, die jüngste im Konflikt zwischen Dodecafonismus und der nationalen Musik, und die, die Komponisten von heute oder morgen sein würden: Anonyme, noch von allen ignoriert, inklusive von sich selbst.“<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> WIDMER. 1985, p.14

<sup>103</sup> In: LIMA. 1999, p.201

Die Motivation, die als Mittel gegen Schwierigkeiten im Entwicklungsprozess der zeitgenössischen Schöpfungen in Bahia dienen würde, bestand in der Möglichkeit der reichen Folkloremusik der Region, die von dem jugendlichen Geist Widmers und seiner Zöglinge in der neuen Musik verwendet wurde. Im Folgenden erklärt Widmer die Macht, die diese regionalen Elemente auf sein eigenes Werk ausübten:

„Ich habe mehr und großzügiger zu schreiben begonnen. Der vitale Rhythmus und die reiche und modale Melodik der brasilianischen Musik trafen meinen schwachen Punkt.

(...) Die Frische einer noch jungen Kultur hat mir bei einer Art Wiedergeburt geholfen, mir klar gezeigt, dass es notwendig ist, in der Beurteilung kultureller Fragen vorsichtig zu sein.“<sup>104</sup>

Und bei seiner „Wiedergeburt“ konnte er auch besser sein eigenes Herkunftsland verstehen, indem er eine andere Vorstellung über die Tradition entwickelte:

„Die Entfernung zur Schweiz hat mir geholfen, das Alte auf eine neue Weise zu schätzen.“<sup>105</sup>

Ernst Widmer lebte von 1956 bis 1989 in Brasilien. 34 Jahre lang arbeitete er als Professor an der *Escola de Música da Universidade Federal da Bahia* und nahm schließlich auch von 1967 bis 1969 und von 1976 bis 1980 die Stelle als Direktor der Institution ein. Parallel zu diesen Tätigkeiten trat er dem *Conselho de Cultura do Estado da Bahia* („Kultusministerium des Bundesstaates Bahia“) bei. Außer in der *Grupo de Compositores da Bahia*, beteiligte er sich auch an der Gründung der *Sociedade Brasileira de Música Contemporânea* („Brasilianische Gesellschaft für

---

<sup>104</sup> WIDMER. 1980.

<sup>105</sup> WIDMER. 1980.



zeitgenössische Musik“) (1971). 1987, sechzig Jahre alt geworden, entschied er sich nach einer langen und erfolgreichen Karriere, in Pension zu gehen mit der Absicht, sich ausschließlich der Komposition zu widmen. Anlässlich seiner vollendeten sechs Lebensjahrzehnte wurden auch im Jahr 1987 ihm zu Ehren zwei Konzerte organisiert, eines in Bahia (vom *Orquestra Sinfônica da Bahia* („Sinfonieorchester Bahias“)) und eines in Aarau, auf Initiative verschiedener Institutionen des Kantons Aarau.

Am 17. August 1988 wurde in Salvador ein außergewöhnliches Konzert organisiert, in dem Widmer sein Werk *De canto em canto II: Possível resposta* („Von Ecke zu Ecke II: Mögliche Antwort“) zur Erstaufführung brachte<sup>106</sup>. Dieses Stück ist schon vom Titel her außerordentlich interessant. Die deutsche Übersetzung *Von Ecke zu Ecke* kann allerdings nur einen Teil des Sinns erfassen, da das Wort „canto“ in Portugiesisch sowohl *Ecke* als auch *Gesang* bedeutet. Deswegen benutzte Widmer dieses Wortspiel. Und warum *Ecke*? Weil bei der Aufführung das Orchester in drei verschiedene Orte (Ecken) aufgeteilt wird. Bei dieser Idee können wir ein sowohl akustisches wie szenisches Anliegen seitens des Komponisten feststellen.

Der zweite Teil des Titels „Mögliche Antwort“, bezieht sich auf das 1906 vom Nordamerikaner Charles Ives (1874-1954) geschriebene Werk *The Unanswered Question*. Durch diesen Bezug lassen sich die kompositionellen Regeln Widmers besser verstehen und zusammenfassen.

Tatsächlich hat der Schweiz-Brasilianer alle Intentionen Ives' im positiven Sinne übertrieben. Beginnend mit der Partitur des Stücks des Amerikaners, steht in „Note to Performers“ die Angabe, dass „groups should operate independently“<sup>107</sup>. Widmer führt diese Anweisung in extremer Weise aus, in dem er das Orchester in

---

<sup>106</sup> 1986 komponierte Widmer das erste *De canto em canto*, daher wird das oben kommentierte Werk *De canto em canto II* genannt. Das zweite ist dem populären baianischen Musiker Gilberto Gil (1942-) gewidmet <[www.gilbertogil.com.br](http://www.gilbertogil.com.br)>. Access on 14.08.2012

<sup>107</sup> MACK. 2003. In: <[www.andrews.edu/~mack/pnotes/nov1503.html#Ives](http://www.andrews.edu/~mack/pnotes/nov1503.html#Ives)>. Access on 14-08.2012

alle Ecken des Saals verteilt. Eine andere Parallele zu Ives besteht aus der in beiden Werken enthaltenen Erörterung der tonal-atonalen Kontraste. In Ives' Komposition zeigt sich dieser Kontrast zwischen der Trompete (dem Instrument, das „die Frage stellt“) und den Saiteninstrumenten, die aus tonalen Dreiklängen bestehen. Widmer führt die Kreativität in seinem Werk noch weiter: Außer dem Sinfonieorchester fordert er eine Karnevalsgruppe. Zu diesem Anlass wurde die bekannte karnevalistisch-religiöse afro-brasilianische Gruppe *Filhos de Gandhi* eingeladen, um an der Aufführung des Stücks teilzunehmen. Inmitten der aufgeteilten Orchestergruppen, der karnevalistischen Tänzer und des Publikums (das die Freiheit hatte, sich während der Aufführung frei zu äußern) dirigierte Widmer, versehen mit seinem Dirigentenstab und sogar mit einer Pfeife, seine Version von Antwort auf die von Charles Ives gestellte existenzielle Frage<sup>108</sup>. Und diese Antwort scheint aus seiner Sicht wirklich die „Inklusivität“ zu sein, die in seinem Leben durch seine Art zu komponieren und zu unterrichten Anwendung fand; dabei ist Widmer wichtig, dass es sich bei Kunst nicht mehr um „dieses **oder** jenes“ handeln sollte, sondern um „dieses **und** jenes“. Das sind seine Worte:

„Diese nicht orthodoxe Inklusivität entspricht dem aktuellen Stand der Wissenschaft und der Kunst, die die existenzielle Relativität der materiellen, geistigen und kulturellen Dinge hervorhebt.“<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Charles Ives's Biograph Jan Swafford schrieb: „In Charles Ives's most famous work *The Unanswered Question*, a miniature he called a 'cosmic drama', one finds distilled his revolutionary means, and more importantly the ends of his singular art. The piece is a kind of collage in three distinct layers, roughly coordinated. In the background a quiet and hauntingly beautiful chorale of strings represents, said Ives, 'the silence of the Druids'. Over that silence a solo trumpet proclaims, again and again, an enigmatic phrase representing 'the perennial question of existence'. In response to each question, a quartet of winds Ives called the 'fighting answerers' runs around in search of a reply, becoming more and more frustrated until they reach a scream of rage. Then the trumpet proclaims the question once more, to be answered by silence.“ – SWAFFORD, Jan. *A question is better than an answer. Charles Ives + 50*. In: <[www.charlesives.org/ives\\_essay](http://www.charlesives.org/ives_essay)>. Access on 14-08.2012

<sup>109</sup> LIMA. 1999, p.187

Das Konzert, in dem das Werk *De canto em canto II: Possível resposta* uraufgeführt wurde, war die letzte große Aufführung im Leben Ernst Widmers, und auch, ohne es zu wissen, sein Abschied von Brasilien, von dem Land, das er während des größten Teil seines Lebens so geliebt hatte. Im folgenden Jahr, 1989, reiste er wegen Arbeit nach Europa, wobei sich herausstellte, dass der Komponist eine tödliche Krankheit hatte. Widmer kehrte nicht einmal mehr nach Brasilien zurück, sondern verstarb am 3. Januar 1990 mit 62 Jahren in seiner Geburtsstadt Aarau.

Widmer erhielt in seinem Leben nationale wie internationale Preise, von denen unter anderen die Preise *Prêmio Comissão Estadual de Música* (São Paulo, 1968), 1° prêmio do *II Festival de Música da Guanabara* (Rio de Janeiro, 1970), drei erste Preise des *Concurso Nacional de Composição dos Institutos Goethe do Brasil* (1973 und 1974), *Prix Hugo de Senger des Jeunesses Musicales Suisses* (Schweiz), Preis des *Congresso pela Liberdade da Cultura* (Rom, Italien), *Prix de la Critique du Concours Divonne-les-Bains* (Frankreich) besondere Erwähnung verdienen. Außerdem wurden ihm die Titel *Comendador da Ordem do Mérito do Estado da Bahia* und *Comendador da Ordem da Solidariedade* verliehen, und 1988 wurde er zum Mitglied der *Academia Brasileira de Música* („Brasilianische Akademie der Musik“) (Sitz 31) gewählt, Ereignisse, die zu den bedeutensten seiner Anerkennungen in Brasilien gezählt werden können.

Widmer befand sich in intensiver kompositorischer Arbeit, als er aus dem Leben schied. Er schrieb gerade an einer großen Oper mit dem Titel *X - Ópera da Liberdade* („X – Oper der Freiheit“), ein Werk, das leider unvollendet blieb<sup>110</sup>. Das Gesamtwerk, das der unermüdliche Komponist hinterließ, ist umfangreich: annähernd 300 Stücke, von denen die meisten leider nur handschriftlich

---

<sup>110</sup> Das Thema dieser Oper ist das Leben einer der größten brasilianischen Bildhauer aller Zeiten, Antônio Francisco „Aleijadinho“ Lisboa (1730-1814). Es wäre die zweite Oper von Widmer. Die erste wurde 1975 über den Text des baianischen Poeten Antônio Brasileiro (1944-) geschrieben und heißt *Akasha – Der Kasten – A caixa*.

aufgezeichnet sind und darauf warten, veröffentlicht zu werden. Immerhin sind einige seiner Kompositionen auch in europäischen Verlagen herausgegeben<sup>111</sup>. Widmer hinterließ auch diverse Artikel und eine Schallplatte mit seiner von ihm dirigierten ersten von vier Sinfonien mit dem Titel *Sertania*<sup>112</sup>.

In Aarau gründete er selbst 1988 die *Ernst Widmer Gesellschaft*, von der aus er die Verbreitung seiner Werke in Europa vorhatte. Auch nach seinem Tod bis in die Gegenwart arbeitet diese Institution<sup>113</sup>. Im Jahr 2005 wurde eine entsprechende Einrichtung in Brasilien gegründet, das in Salvador sich befindende *Instituto Ernst Widmer*. Dank der Arbeit dieser Institutionen und der Professoren, Schüler und Ex-Schüler der *Escola de Música da Universidade Federal da Bahia*, wird das Werk des Schweiz-Brasilianers sowohl in Brasilien wie in Europa aufgeführt und aufgenommen. Widmers Stil, der die „Wurzeln“ brasilianischer Musik mit der europäischen Ausdrucksweise der Nachkriegszeit zusammenfügt, „gewährt seinen Kompositionen eine Einmaligkeit, durch die Widmer sowohl in der Schweiz als auch in Brasilien zu den bedeutensten Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehört. Die folgende Erklärung veranschaulicht, wie sich Widmer selbst 1987 am Ende seines Lebens als Komponist sah. Zunächst legt er verschiedene Etiketten ab:

„Ich laufe keiner Originalität hinterher, aber wenn ich etwas sage, klingt es immer wie etwas Neues. Meine Musik ist eine neue Musik, weniger anmaßend, weniger orthodox. Die Avantgarde muss orthodox sein, weil sie neu sein muss, sie kann nicht eine Art benutzen, die die Alten benutzt haben, weil es dann nicht mehr avantgardistisch sein würde. (...) Ich war immer heterodox. (...) Ich bin kein Avantgardist, obwohl mich viele für einen Avantgardisten halten; ich bin kein Primitiver, obwohl andere mich als

---

<sup>111</sup> In Deutschland: *Heinrichshofen's Verlag & Druckerei* e *Musikverlage Hans Gerig*. In der Schweiz: *Nepomuk Musik und Verlag* e *BBD-Druck*.

<sup>112</sup> *Sertania – Sinfonia do Sertão*. Sinfonie-Orchester der Universidade Federal da Bahia. Solisten: Adriana Lys, Gesang; Leonardo Boccia, Gitarre; Dirigent, Ernst Widmer. Fundação Cultura do Estado da Bahia. 1983.

<sup>113</sup> Ernst Widmer Gesellschaft. <[www.ernstwidmer.ch](http://www.ernstwidmer.ch)>. Access on 14-08.2012

Primitiven bezeichnen; ich bin nicht reaktionär, ich mache keine konventionelle Musik. Es ist also leichter zu sagen, was ich nicht bin.“<sup>114</sup>

Abschließend definiert er sich und sein Schaffen:

„Meine Musik kann sogar als nationalistisch bezeichnet werden, eine Musik innerhalb dessen, was sich brasilianisch nennt, ohne jene politische Nebenbedeutung. Ich bin im Wesenskern der Sache ein nordestinischer Komponist geworden.“<sup>115</sup>

Ernst Widmer war ein Beispiel, weil er nie aufhörte, an das Potenzial der jungen Musik in dem jungen Land Brasilien zu glauben. Lindembergue Cardosos Festrede anlässlich von Widmers 60. Geburtstag im Jahr 1987 spiegelt das hohe Ansehen, ja die Verehrung des Lehrers und Komponisten wider:

„... Und er hat geglaubt.  
Hat geglaubt, als er vor 30 Jahren nach Brasilien kam.  
Hat geglaubt, dass er hier im neuen Heimatland vieles realisieren könnte.  
Hat an die Jugend, die die Escola de Música da UFBA (damals Seminários de Música) bevölkerte, geglaubt.  
Hat an die Kreativität seiner Schüler geglaubt.  
Hat an die Ernsthaftigkeit und Ehrlichkeit und vor allem an die Liebe für die Sache des Musikunterrichts geglaubt.  
Hat an das Klanguniversum von Bahia geglaubt.  
Hat an die Freunde und die engsten Wegbegleiter geglaubt.  
Hat an die Lebenden und schon Gestorbenen geglaubt.  
Hat an das Viertel, in dem er wohnt, geglaubt.  
Hat an das Grün der Bäume und an das Meer von Odina geglaubt.  
Hat an uns alle geglaubt.  
Und wegen all dessen glauben wir an ihn.  
Widmer ist ein Baianer der zufälligerweise in der Schweiz geboren ist.“<sup>116</sup>

\* \* \*

---

<sup>114</sup> WIDMER. 1987.

<sup>115</sup> WIDMER. 1987.

<sup>116</sup> NOGUEIRA. 2007, p.146

#### 4. Anton Walter Smetak (1913-1984):

**„Ich glaube, dass nur der Wahnsinn den Menschen retten kann, der heilige Wahnsinn!“<sup>1</sup>**

Anton Walter Smetak war ein außergewöhnlicher Mensch und Künstler. Nicht nur in Bezug auf die brasilianische Musik oder auf die Gesellschaft, in der er lebte, sondern auch in Bezug auf seine Zeit ganz allgemein. Er war ein Musiker, Philosoph, Poet, Theologe und Esoteriker – von jedem ein bisschen. Im Verlauf dieser Arbeit werden wir, seine Arbeiten im Bundesstaat Bahia zusammenfassend, in sein Universum eindringen und versuchen, die philosophische Komplexität seiner Ideen zu verstehen, in dem Land, das er als Heimatland annahm und in dem er 47 Jahre lebte. Damit wir uns erst einmal ein Bild von Smetak machen können, stellen wir vorher ein paar Eindrücke von ihm von einigen der bedeutendsten Personen der Künstlerszene und Kultur Bahias vor. Jorge Amado (1912-2001), einer der wichtigsten brasilianischen Schriftsteller aller Zeiten (wie schon im vorherigen Kapitel kommentiert<sup>2</sup>) klassifizierte Smetak folgendermaßen:

„Ein Mann, aus entfernten Ländern gekommen, pflanzte hier Wurzeln komponierend, spielend, und Instrumente erfindend, eine Mischung aus Musiker und Bildhauer, Philosoph und Poet, eine der außergewöhnlichsten Figuren der brasilianischen Kunst.“<sup>3</sup>

Gilberto Gil (1942-) einer der Hauptfiguren der brasilianischen Populärmusik, war Anhänger Smetaks und unterließ es nie seine Wertschätzung für den Schweizer zu demonstrieren. Seine Beschreibung über ihn in seiner ihm eigentümlich sarkastischen Art macht die Dimension der ideologischen Sphäre offenkundig, die den Europäer umgab.

---

<sup>1</sup> In: Smetak – Imprevisto: *Biografia* <[www.waltersmetak.com](http://www.waltersmetak.com)>. Access on 14.08.2012

<sup>2</sup> Siehe Fußnote 45 im Kapitel Ernst Widmers (Seite 152).

<sup>3</sup> In: Smetak – Imprevisto: *Biografia* <[www.waltersmetak.com](http://www.waltersmetak.com)>. Access on 14.08.2012

„Smetak gab mir das Gefühl einer Mischung eines verrückten Wissenschaftlers und Weihnachtsmannes aus der Provinz, einer Mischung eines strengen und bedrohenden Religionsführers und eines sanften Beraters mit weißem Haarschopf und eine stets offene Tür für Neugierige an Antike und Mysterium. (...)

Smetak war vieles in einem und es ist sehr schwer zu trennen und zu untersuchen, aus welchen Teilen sein Leben, sein Wesen, seine Rolle während seiner brasilianischen Existenz in seinen letzten 30 Jahren zusammengesetzt war.“<sup>4</sup>

Um diesen ersten Eindruck seitens der Künstler abzuschließen, sehen wir uns die Beurteilung des anderen der wichtigsten Musiker brasilianischer Populärmusik an, Caetano Veloso (1942-), der außerdem einer der Hauptverantwortlichen für die Herausgabe der ersten Schallplatte, 1974 produziert, mit Werken von Smetak war. Veloso bringt seine Perspektive über den Komponisten zum Ausdruck:

„Der Alte stellte viele Untersuchungen an (...) Nachforschungen, deren Antworten nicht in Büchern standen (...) Nachforschungen über Materie und Raum, die schließlich Grenzen europäischen westlichen Fühlens durchbrachen und sich chinesischem, japanischem, hinduistischen, indianischem Fühlen unterschiedlicher Zeiten eines mehr runderen Planeten annäherten.“<sup>5</sup>

\* \* \*

---

<sup>4</sup> GIL, Gilberto. *Depoimentos*. In: <[www.waltersmetak.com](http://www.waltersmetak.com)>. Access on 14.08.2012

<sup>5</sup> In: SMETAK, Walter. *Smetak*. Philips. (CD). 1974. - Gilberto Gil und Caetano Veloso, baianische Sänger und Komponisten, sind seit den 60er Jahren zwei der wichtigsten Namen der brasilianischen Populärmusik. Immer in die politische Situation Brasiliens involviert, waren sie Hauptbegründer des *Tropikalismus*, eine musikalische Bewegung, die auch soziale und politische Ziele hatte. Sie mussten das Land zur Zeit der Militärdiktatur verlassen (1964-1984) und gingen ins Exil nach England. Von 2003 bis 2008 war Gil Kultusminister der brasilianischen Regierung. Die Verbindung der beiden mit Smetak war sehr wertvoll für den Schweizer. Veloso ehrte ihn sogar in einem seiner Lieder mit dem Namen *Épico*, auf der Schallplatte *Araçá Azul*, von 1972. Mehr über Veloso und Gil: <[www.gilbertogil.com](http://www.gilbertogil.com)> und <[www.caetanoveloso.com.br](http://www.caetanoveloso.com.br)> (Access on 14.08.2012) und MCGOWAN, Chris; PESSANHA, Ricardo. *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova and the Popular Music of Brazil*. Philadelphia: Temple University Press, 1998.

Anton Walter Smetak wurde am 12 Februar 1913 in Zürich geboren. Seine Eltern waren Tschechen und ließen sich in der Schweiz nieder, wo der Vater, ein Zithervirtuose, als Lehrer dieses Instruments tätig war. Die ersten Unterrichtsstunden in Musik erhielt er somit unter der Anleitung seines Vaters. Außer an der Zither bekam der Junge auch Klavierunterricht, musste jedoch von diesem Instrument Abstand nehmen, nachdem er einen Unfall erlitt, der die Fingerfertigkeit seiner rechten Hand beeinträchtigte<sup>6</sup>. Er hatte sich als sein Instrument das Violoncello ausgesucht und nach dem Studium am Konservatorium Zürich und im Mozarteum in Salzburg legte er 1934 sein Diplom als Konzert-Violoncellist am Konservatorium Wien ab<sup>7</sup>.

Als die politische Situation sich in Europa verschlimmerte und der 2. Weltkrieg ausbrach, sah Smetak die Notwendigkeit, den alten Kontinent zu verlassen. Eine Gelegenheit eröffnete sich ihm genau im rechten Augenblick: Von einem ehemaligen Professor<sup>8</sup> des Mozarteums wurde der junge Schweizer eingeladen, in Brasilien einzuwandern, wo er als Cellist in Orchestern und Rundfunkanstalten in der Stadt Porto Alegre im Süden des Landes arbeitete<sup>9</sup>. Im Februar 1937 betrat Walter Smetak (so war er bekannt, nicht mit seinem ersten Namen Anton) mit 24 Jahren südamerikanisches Land, laut seinen eigenen Worten, „voller Erwartung, etwas von großer Bedeutung in Brasilien zu realisieren“<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> In: <old.gilbertogil.com.br>. Access on 14.08.2012

<sup>7</sup> In seinen Studienjahren hatte Smetak die Gelegenheit, Unterricht mit dem schon bekannten virtuosen spanischen Cellisten Pablo Casals (1876-1973) zu haben.

<sup>8</sup> Es war nicht möglich die Namen der Professoren herauszufinden.

<sup>9</sup> Die Stadt Porto Alegre ist die Hauptstadt vom Bundesstaat Rio Grande do Sul, der im Süden Brasiliens an der Grenze zu Uruguai liegt. Dank seines milden Klimas, nicht so heiß, wie in der Mitte und im Norden, war diese Region eine der beliebtesten für deutschsprachige Einwanderer im 19. und 20. Jahrhundert. Um sich eine Vorstellung von dem Umfang der deutschen Einwanderung in diese Region machen zu können, nennen wir eine Publikation dieser Zeit, in der bereits das hundertste Koloniejahr gefeiert wurde. - *Hundert Jahre Deutschtum in Rio Grande do Sul (1824-1924)*. In: **Verband deutscher Verein**. Typographia do Centro. Porto Alegre. 1924.

<sup>10</sup> SMETAK. 1974.



Smetak hat sich Brasilien schnell angepasst. Jahre später verglich er in einer interessanten Erklärung die Welt, die er verlassen hatte, mit der, die er antraf und als sein neues Zuhause annahm:

“Ich dachte, es wäre besser, mich auf das freiheitliche Durcheinander der Tropen einzulassen, als mich dem von Hitler angezettelten europäischen Desaster auszuliefern.”<sup>11</sup>

Smetak pendelte zwischen Porto Alegre, São Paulo und Rio de Janeiro hin und her, wo er als Lehrer für Violoncello am *Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul* („Kunstinstitut von Rio Grande do Sul“), im *Rádio Farroupilha* (Radiosender der Stadt Porto Alegre), im *Orquestra Sinfônica Brasileira* („Brasilianische Sinfonieorchester“), im *Rádio Nacional Rio de Janeiro* („National Radio von Rio de Janeiro“), na *Rádio Tupi* (Radiosender der Stadt Rio de Janeiro) und im *Teatro Municipal* („Theater der Stadt Rio de Janeiro“) tätig war bzw. arbeitete. Außerdem spielte er in Kasinos, auf Festen und anderen Orten, wo er seinen Unterhalt aufbessern konnte<sup>12</sup>. Während dieser Zeit fing Smetak an, seine ersten Erfahrungen als Instrumentenbauer zu machen, indem er Cellos, Violinen und andere Saiteninstrumente ausbesserte und reparierte. Sein anfängliches Interesse an diesem Handwerk entwickelte sich zu seiner künftigen Hauptbeschäftigung, wie wir im Folgenden sehen werden.

Man kann sagen, dass die ersten 20 Jahre von Smetak in Brasilien bzw. die Jahre 1937-1957 nur aus den oben genannten Tätigkeiten bestanden haben. Er suchte noch seinen Weg, vermutlich war er unzufrieden und fühlte sich nicht ausgefüllt, nur als Instrumentalist zu arbeiten, Lehrer zu sein und Instrumente zu

---

<sup>11</sup> In: NYFFELER. 1999.

<sup>12</sup> In dieser Zeit hatte Smetak die Gelegenheit, verschiedene brasilianische und ausländische Sänger zu begleiten, unter ihnen die weltweit bekannte portugiesisch-brasilianische Sängerin und Schauspielerin Carmen Miranda (1909-1955). Mehr über Miranda: CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. Cia das Letras. São Paulo. 2005. - In: <old.gilbertogil.com.br>. Access on 14.08.2012

reparieren. Es war in dieser Zeit, wo er Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) kennenlernte.

1957 lud Koellreutter Smetak dazu ein, als Lehrer bei den *Seminários Internacionais de Música da Bahia* („Internationalen Musikseminare von Bahia“) zu arbeiten, aus denen, wie wir schon sahen, die *Escola de Música da Universidade Federal da Bahia* („Musikhochschule der Staatliche Universität von Bahia“) hervorging<sup>13</sup>. Das Leben Smetaks begann dadurch praktisch von vorne und alle seine Werke wurden von diesem Moment an in Salvador produziert, wo er sesshaft wurde und bis zu seinem Tod lebte.

\* \* \*

Wir kennen schon die musikalische und kulturelle Szene, die Smetak Ende der 50er Jahre in Bahia antraf, um sein Amt aufzunehmen: Ernst Widmer versuchte um jeden Preis das ästhetische Bewusstsein seiner Schüler der Zeit anzupassen und sie gleichzeitig anzuregen, die reiche baianische Folklore zu beleben und zu nutzen. Diese Ausweitung des Denkens und die offenen Arme für neue Ideen kamen Smetak sicherlich sehr gelegen und trugen dazu bei, dass er sich von Anfang an zur richtigen Zeit am richtigen Ort befand, um seine Erfahrungen umzusetzen.

Aber Smetak kam mit außergewöhnlichen Konzepten im Kopf. Seine Idee war es nicht, selbst nach neuer Kompositionsästhetik zu suchen, seine Intention war es nie, Musik zu schreiben und sie aufzuführen. Und genau das war es, was ihn zu

---

<sup>13</sup> Wie wir schon im vorherigen Kapitel gesehen haben, hatte Koellreuter ein Jahr zuvor (1956) Ernst Widmer (1927-1990) geholt, damit auch er in seinen Seminaren unterrichtet.

einem „Komponisten, der nie Noten aufs Papier schrieb“<sup>14</sup>, und so einmalig und außergewöhnlich machte. Seine eigenen Worte erklären dies am besten:

„Was wahrscheinlich passiert ist, dass mich viel mehr das Geheimnis der Klänge als das der Musik interessiert hat. Ich habe versucht, gemachten Klang klar zu unterscheiden als ein Mittel, neue Bereiche der mentalen Wahrnehmung zu erwecken, und Musikmachen nur als Schlafmittel für die alten Bereiche des Bewusstseins.“<sup>15</sup>

In dieser Erklärung unterscheidet Smetak „Musik“ von „das Geheimnis der Klänge“; die Erklärung verdeutlicht, dass es nicht sein Wunsch und seine Mission als Musiker war, „die alten Bereiche des Bewusstseins einzuschläfern“, sondern „neue Bereiche der mentalen Wahrnehmung zu erwecken“. Diese Definitionen des Schweizers ermöglichen uns, auch seinen Radikalismus in Bezug auf einige Ideen zu sehen. Das musikalische Ziel zum Beispiel seines Landsmannes und Kollegen Widmer war sicherlich nicht darin begrenzt, bei den Zuhörern „alte Bereiche einzuschläfern“. Deutlich wird, dass beide Komponisten (die zu guten Freunden wurden) sich ihrer selbstgestellten Aufgabe, als Künstler Neues zu suchen, bewusst waren. Aber jeder von ihnen war, obwohl sie im selben Gebäude arbeiteten, in einer anderen Richtung tätig.

Die Forschungen, die Smetak zu Beginn der 60er Jahre in Bahia begann und die er bis zum Ende seines Lebens fortsetzte, wurden von ihm selbst als *Iniciação pelo Som* („Initiation über den Klang“) getauft. Die Idee dahinter war, sich von allen bereiteten Wegen der langen Musikgeschichte zu lösen und den Anfang, die

---

<sup>14</sup> Tatsächlich kam Smetak dazu, einige Partituren zu schreiben, aber man kann nicht sagen, dass diese konventionell waren. Noten verlieren sich inmitten von Zeichnungen, Symbolen, Grafiken, Wörtern und Neologismen. Ein gutes Beispiel dafür ist die Partitur *Anestesia*, von 1971, dem brasilianischen Komponisten Milton Gomes (1916-1974) gewidmet. Gomes war auch Arzt und so gibt der Schweizer in der Partitur an, das Werk mit „10 chirurgischen Instrumenten nach freier Auswahl des kompetenten Interpreten“ zu spielen. *Anestesia* näherte sich mehr einer weiteren Serie moderner Bilder an, als einer Partitur, die man als Musik entziffern könnte. Das digitalisierte Manuscript ist zu erhalten bei <[www.waltersmetak.com](http://www.waltersmetak.com)>. Access on 14.08.2012

<sup>15</sup> SMETAK, Walter. In: Smetak – Imprevisto: *Biografia*. <[www.waltersmetak.com](http://www.waltersmetak.com)>. Access on 14.08.2012

Entstehung des Klangs, wiederzuentdecken. So bat Smetak darum, ihm einen Platz in der Universität zu geben, wo er seine Werkstatt, sein Laboratorium und somit einen Ort hatte, wo er mit seinen Projekten fortfahren konnte. Es wurde ihm der Keller des Instituts angeboten, wo der Schweizer einen guten Teil seines Lebens verbrachte und allein oder in Begleitung von Schülern oder anderen Interessierten an seinen Ideen arbeitete.

\* \* \*

Am Ende seines Lebens, im Jahr 1983, berichtete Smetak detailliert über den Weg seiner Forschung *Iniciação pelo Som*, den er zurückgelegt hatte. Er sah sich im ersten Moment gleich mit der Notwendigkeit konfrontiert, eine unbekannte Vergangenheit zu entdecken. Smetak wollte die Gegenwart besser verstehen, um somit für die Zukunft etwas beitragen zu können:

„Im Laufe meiner Arbeit wurde mir bewusst, dass meine geschichtlichen Kenntnisse wegen der vergangen Jahrhunderte seit vor Christi im Fach Instrumente nicht ausreichten. Ich merkte, dass die Forschung schon begann, weil es unser Anspruch war, in die heutige Zeit einzutreten ohne wirklich den Anfang der Dinge in der Welt der Schwingungen, die in allen Rahmen der Kunst sich ausdehnen, zu kennen“<sup>16</sup>

Da Smetak ein Problem in der geringen Kenntnis der Vergangenheit erkannte, suchte er Wege und Lösungen in verschiedenen Kenntnisbereichen, seine Forschungen nicht nur auf Zeitgrenzen, sondern auch auf verschiedene Disziplinen auszudehnen, die auf diese oder jene Weise mit Klang zu tun haben.

---

<sup>16</sup> SMETAK. 1983. In: <old.gilbertogil.com.br>. Access on 14.08.2012

„Ich beschäftigte mich so zeitlich unbegrenzt auf verschiedene Weise mit Kunst, sei es Musik, Kunsthandwerk oder literarisch und versuchte, den Zeitpunkt meiner Ewigkeit festzulegen.“<sup>17</sup>

Nach dieser Periode von Untersuchungen und Reflexionen fand Smetak schließlich den Weg seiner Forschung. Um das „Geheimnis der Klänge“ zu verstehen, würde er sein ganzes Leben lang neue Instrumente erfinden und herstellen. Seiner Meinung nach könne das „Geheimnis des Klangs“ nur durch neue Instrumente herausgefunden werden, aus neuen Konzeptionen heraus geschaffen. Mit traditionellen, das heißt, begrenzten, endlichen Instrumenten bietet sich nicht die Möglichkeit über das hinaus zu gehen, was man schon in Bezug auf Klang kennt.

Sich noch einmal der Vergangenheit zuwendend mit der Absicht herauszufinden, wie Instrumente nach seinen Anschauungen sein müssten, stieß Smetak auf die tausend Jahre alte Windharfe, bei der ihm eine andere Idee kam, die zur Kernidee seines Werkes wurde: die Mikrotonalität.

Immer zum Multidisziplinären geneigt, ließ der Schweizer nie nach, mit physikalischer Forschung als wesentliche Grundlage des Klangverständnisses zu arbeiten. So wichtig für ihn bei seiner Arbeit die Physik war, war es andererseits auch die Metaphysik.

Um in die Welt Smetaks einzutreten und sein Werk zu verstehen, ist es notwendig, dass wir einen Grundriss erstellen, der uns die Vision dieser komplexen Ideen erleichtert: die *Iniciação pelo Som* hat aus der Suche nach dem größten **Verständnis des Klangs an sich** bestanden, gelöst von der Musik und den aktuell herrschenden westlichen Werten. Daher kam Smetak zu dem Schluss, er müsse seine eigenen Instrumente bauen, die er *Plásticas Sonoras* („Klangplastiken“) nannte und die zu seinem großen Lebenswerk wurden. Das Schlüsselwort seiner

---

<sup>17</sup> SMETAK. 1983. In: <old.gilbertogil.com.br>. Access on 14.08.2012

Nachforschungen ist die **Mikrotonalität**. Und diese ganze Idee war schließlich umkreist von einer weiten wissenschaftlichen und philosophischen Dimension, die die Mathematik, die Kosmologie, die Astrologie, den Spiritismus, die Theologie, die Soziologie und Religionen umfasste.

Im folgenden werden wir den obenstehenden Grundriss erklären.

\* \* \*

### ***Plásticas Sonoras***

In den nahezu 20 Jahren Arbeit über die *Iniciação pelo Som* (Beginn in den 60er Jahren bis zu seinem Tod 1984) „komponierte“ Smetak ca. 150 Instrumente. „Komponierte“ ist wirklich der richtige Ausdruck dafür, weil der Schweizer behauptete, dass seine Instrumente an sich seine musikalischen Werke seien. Es folgen seine Worte über dieses Konzept in Beziehung zu der Idee des begrenzten Raumes und der Klangschoöpfung:

„(...) Ein unbegrenzter Raum? In der Begrenzung macht sich der Klang hörbar. Ohne Begrenzung hallt er nicht wider. Die Instrumente sind die eigene Komposition. In ihr begrenzen sich die Ideen. Also ersetzen die Instrumente die Partitur.“<sup>18</sup>

Ausser dem Klang haben diese Stücke auch eine sehr wichtige Aufgabe im visuellen und symbolischen Bereich. Es handelt sich um „stilllose Skulpturen“, deren Materialien, Farben und Formen wie Eigenschaften wirken, die die Absichten Smetaks übersetzen. Auf diese Weise wird nach Smetak sichtbare Gestalt bzw.

---

<sup>18</sup> <[www.waltersmetak.com](http://www.waltersmetak.com)>. Access on 14.08.2012

Form mit Klang vereint, deswegen nannte er seine Werke *Plásticas Sonoras*. Bevor wir einige dieser Instrumente untersuchen werden, überprüfen wir einige Aussagen bzw. Forschungsergebnisse Smetaks. Er trägt seine Definition vor:

„Diese Instrumente entstehen aus einem akustischen Forschungsprozess, in dem der Weg des Klangs in seiner spirituellen, psychischen und schließlich physischen Herkunft untersucht wird. Die Formen wurden mehrmals untersucht. Es ließ sich folgende Tatsache feststellen: Die Formen drücken eine Symbolik aus, eine Sprache, die intensive Vibrationen hervorbringend, sich einer Welt statischer Formen annähert.

Die Identität zwischen Form und symbolischer Struktur wird dem offenkundig, der die Logik, die durch die Kunst agiert, begreift. Diese Formen wurden durch den Klang selbst hergestellt. Die Arbeit besteht in der Beobachtung des akustischen Phänomens und der Analyse der These und Antithese. So habe ich dieses Agieren „quintessenciar“ („Quintessenz“) genannt.

Kunst, Wissenschaft und Philosophie beginnen eine spirituelle Kunst.“<sup>19</sup>

Der letzte Satz der obigen Stellungnahme macht uns Smetaks Absicht klar, Kunst, Philosophie und Wissenschaft miteinander zu vereinen. Immer auf der Suche, seinen Werken eine Spiritualität zu verleihen, erfand er den Begriff: „Spirituelle Kunst“, der die Synthese der Verbindung zwischen Kunst, Wissenschaft und Philosophie ausdrücken sollte. Die *Plásticas Sonoras* waren für ihn der Weg, dem die Musik folgen sollte, um diese Spiritualität anzutreffen.

In der folgenden Stellungnahme kritisiert Smetak besonders die tonale und harmonische Musik gegenüber der dissonanten und „schockierenden“. Er weist noch einmal darauf hin, dass der Klang etwas Außerordentliches enthält, wodurch „menschliches Mitleid“ entstehen kann und entstehen sollte:

„In den harmonischen Kompositionen passiert nichts, nur harmonische Modulationen, eine ausgewogene Natur beschreibend. In den dissonanten,

---

<sup>19</sup> <[www.waltersmetak.com](http://www.waltersmetak.com)>. Access on 14.08.2012

schockierenden Kompositionen jedoch, wo die Dissonanzen einen Weg für klangvolles Geschehen öffnen, finden kleine Explosionen im Gehirn statt, dem Motor des menschlichen Geistes. (...) Dieser Prozess soll in das Innere des Menschen eindringen mit dem Zweck, Schocks zu neutralisieren. Dadurch kann menschliches Mitleid entstehen.“<sup>20</sup>

Um die Einführung über die *Plásticas Sonoras* zusammenzufassen, sehen wir, wie der brasilianische Journalist Gerson de Faria sie definiert, in dem er genau auf Smetaks Absichten hinweist:

„Seine Sorge (die von Smetak) um das Bauen von Instrumenten, aus denen er neue Klänge hervorbringen wollte, beschränkte sich eindeutig nicht auf den technischen Charakter. Von Interesse war der philosophische und bildhauerische Sinn, mit dem er einen großen Teil seiner Stücke schaffte (...). Alle, ohne Ausnahme, aus Schrott oder billigem Material gebaut.“<sup>21</sup>

Der letzte Satz oben stehender Erklärung führt uns zu einem anderen Punkt größter Bedeutung im Werk Smetaks: zum Material, das er für die Herstellung seiner Instrumente benutzte. Ohne mit der Hilfe öffentlicher oder privater Stellen rechnen zu können, die seine Forschungen finanzierten, war die von dem Schweizer gefundene Lösung, einfach alles zu benutzen, was ihm für geringe Kosten oder umsonst zur Verfügung stand. So war sogar Abfall für die Herstellung seiner Stücke brauchbar. Diese Besonderheit gibt seinem Werk eine Dimension, die über die materielle Sphäre hinausgeht und einen soziologischen Bereich berührt, weil er die soziale Realität Brasiliens wiedergibt, in der die große Mehrheit der Bevölkerung nicht genug Einkommen hat, um sich ein Instrument zu kaufen und darauf Unterricht zu bekommen. So fügte der Schweizer die brasilianisch musikalische Kultur auch mit dem sozio-ökonomischen Aspekt zusammen, bzw.: die Idee, eigene Instrumente mit zur Verfügung stehendem Material zu bauen und es alleine spielen zu lernen.

---

<sup>20</sup> SMETAK. 1983. In: <old.gilbertogil.com.br>. Access on 14.08.2012

<sup>21</sup> FARIA. 2001. In: <www.terra.com.br/istoe>. Access on 14.08.2012



„Alleine spielen lernen“ gibt uns das Schlüsselwort für die Ausübung der Instrumente Smetaks: Improvisation. Wie schon gesagt, sind die Instrumente seine Kompositionen und auf diese Weise war das, was mit ihnen produziert wurde, das Werk. Caetano Veloso fasst zusammen:

„(...) Smetak hat ein anderes brasilianisches Element in seine Musik mit eingebunden: die Improvisation. Alle Technik, die er entwickelte, widmete sich dem Studium des Unvorhersehbaren, dem Entgegengesetzten, dem Irrationalen, der Sensibilität des Augenblicks.“<sup>22</sup>

Wir werden uns schließlich einem der *Plásticas Sonoras*<sup>23</sup> zuwenden. Das folgende Instrument hat den Spitznamen *Chori Sol e Lua*:



Chori Sol e Lua

Der Name dieses Stücks enthält einen Neologismus: Es handelt sich um die Zusammenfügung der Wörter „chora“ („weine“) und „ri“ („lache“), bzw. um das Instrument, das gleichzeitig weint und lacht, das uns zur Idee des Dualismus, der

---

<sup>22</sup> In: SMETAK. 1974.

<sup>23</sup> Die folgenden Bilder stammen aus: *Smetak Imprevisto: Acervo*. Realização: Casa Redonda. Patrocínio: Natura. <<http://www.waltersmetak.com>>.

Ergänzung der Gegensätze, des Yin-Yangs, der holistischen Philosophie führt, erarbeitet und bestimmt durch Koellreutter<sup>24</sup>. Smetak baute verschiedene Versionen von *Choris*; das abgebildete hat den Untertitel: *Sol e Lua*. Sogleich kann man diesen Untertitel verstehen: die zwei Flaschenkürbisse symbolisieren die beiden Gestirne. Smetak kommentierte:

„Es ist der Mond, der der Sonne nachgeht, ohne sie je zu erreichen.“<sup>25</sup>

Es ist die Idee der Körper, die physisch nie aufeinandertreffen, aber sich immer in Beziehung zueinander nahe sind. Im Instrument sind es die Saiten, die sie vereint und, selbstverständlich, die durch sie produzierten Klangwellen. Und so ist es bei Smetak naheliegend, mit Hilfe dieser Skulpturen philosophische und mystische Parallelen zu ziehen: Die Astrologie besagt, dass die Sonne das Gestirn ist, das mit der Musik in Verbindung steht<sup>26</sup>. In der griechischen, römischen und etruskischen Mythologie ist Apollo der Sonnengott, auch bekannt als der Gott der Musik, der Besitzer der Lyra<sup>27</sup>. Zurückkehrend zu den Dualismen: In der chinesischen Astrologie repräsentiert die Sonne Yang (maskulinum) und der Mond Ying (femininum)<sup>28</sup>, wie auch bei der indischen Astrologie, wo die Sonne der König ist und die Seele repräsentiert und der Mond als Königin den Geist verkörpert<sup>29</sup>.

Die benutzten Materialien bei diesem *Chori* sind Holzteile, ein Besenstiel, Flaschenkürbisse und Saiten. Die Flaschenkürbisse fungieren wie zwei Resonanzkörper, die laut Smetak dem Instrument einen Stereocharakter verleihen<sup>30</sup>. Diese von dem Schweizer zur elektronischen Musik gezogene Parallele, die im 20

---

<sup>24</sup> Siehe die Analyse des Werkes *Acronon* im Kapitel über Hans-Joachim Koellreutter (Seite 123).

<sup>25</sup> <[www.waltersmetak.com](http://www.waltersmetak.com)>. Access on 14.08.2012

<sup>26</sup> TOMPKINS. 2002, p.14-56

<sup>27</sup> HAMILTON. 1942, p.122-129

<sup>28</sup> WU. 2005, p.8-99

<sup>29</sup> HOUCK. 1997, p.11-177

<sup>30</sup> SMETAK. <[www.waltersmetak.com](http://www.waltersmetak.com)>. Access on 14.08.2012

Jahrhundert die Stereophonie perfektionierte, zeigt seine Sorge um die räumliche Akustik beim Bau dieses Instruments. Eine andere wichtige Funktion haben auch die Flaschenkürbisse: die Repräsentation der bahianischen Kultur. Dieser Teil einer Pflanze besteht aus einer grünen, für tropische Regionen typischen Frucht, deren Schale, wenn sie trocken ist, sich soweit erhärtet, dass man sie auf verschiedene Weise nutzen kann, beispielsweise wie ein Gefäß für Wasser. Wiederholen wir: die Tradition, Elemente aus der Natur zur Herstellung von Instrumente zu benutzen, hat es in Brasilien immer gegeben, wie im Fall verschiedener Percussions-Instrumente, unter ihnen der „Berimbau“<sup>31</sup>. So verlieh Smetak seinen Instrumenten einen bahianischen Charakter, indem er das einbaute, was aus der eigenen Heimat stammt.

Die fünf Saiten, die wie bei einem Violoncello (Smetaks akademisches Instrument) vertikal gespannt sind, werden in Quinten gestimmt, beginnend mit dem C, bzw. C-G-D-A-E. Genau so ist die Stimmung der „Viola Pomposa“, ein Instrument, das im 18. Jahrhundert gebaut wurde, heutzutage jedoch nicht mehr im Original überliefert ist; u.a. wurde es von Johann Sebastian Bach (1685-1750) bei einem Instrumentenbauer aus Leipzig bestellt<sup>32</sup>. Von hier ab werden Smetaks Absichten deutlich: Fast vergessene Elemente der Vergangenheit in der Gegenwart und Zukunft zu vereinen. Nach Empfehlung des Schweizers sollten die Saiten gestrichen oder angeschlagen werden.

Eine bemerkenswerte Parallele zieht Smetak zwischen *Chori Sol e Lua* und der Architektur:

---

<sup>31</sup> Berimbau ist ein Instrument, das das brasilianische tänzerische Kampfspiel Capoeira musikalisch begleitet und aus einem Flaschenkürbis und einer einzigen langen Saite besteht, die rhythmisch gezupft oder mit einem Stock angeschlagen wird. Mehr über Capoeira: ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Capoeira : A History of an Afro-Brazilian Martial Art*. New York: Routledge. 2005.

<sup>32</sup> BOUSSOIR. 2000, p.7-45

„Die dem Instrument innewohnenden Gesetze wurden bei der Architektur von Kirchenschiffen angewendet, woraus die große Barock-Akustik resultierte.“<sup>33</sup>

Wenn wir die Formen dieser *Plástica Sonora* untersuchen, verstehen wir, was Smetak mit seiner oben stehenden Erklärung sagen wollte. Während der Arm des Instrumentes das Kirchenschiff darstellt, fungieren die Flaschenkürbisse als Akustikgehäuse an den Extremitäten der Konstruktion. Der Flaschenkürbis oben ist gewissermaßen die Eingangshalle, „der Eintrittshof des Instruments“. Der Flaschenkürbis unten trägt beim Streichen mit einem Bogen zum Widerhall bei und gibt der Skulptur eine Form, die an ein Kreuz erinnert, wie es auch der Fall beim Querschiff in einer Kirche ist. Kurz: wieder einmal vermischen sich visuelle und akustische Begriffe.

Die Choris tauchen in zwei Stücken auf, *Dos mendigos* („Von den Bettlern“) und *Música dos mendigos* („Musik der Bettler“)<sup>34</sup>, wo sie zusammen mit anderen *Plásticas Sonoras* gespielt werden und sich dem Thema widmen, dem wir uns noch zuwenden werden: der Mikrotonalität.

Obwohl es eines der einfachsten Instrumente Smetaks darstellt, ist die *Violão Eólico* („Äolische Gitarre“) dasjenige, mit dem der Schweizer seine Untersuchungen zur Mikrotonalität entwickelte. Wir haben oben schon erwähnt, dass Smetak bei seinen Nachforschungen auf die Windharfe stieß. Die *Violão Eólico* kann als moderne und brasilianische Version dieses tausend Jahre alten Instruments angesehen werden<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> SMETAK. <[www.waltersmetak.com](http://www.waltersmetak.com)>. Access on 14.08.2012

<sup>34</sup> Das Betteln ist auch eine brasilianische Realität. So wollte Smetak in diesen zwei Stücken die Bettler ehren. Eines Tages schrieb er den interessanten Gedanken zu diesem Thema: „Gott trennt die Menschen nicht in Arme und Reiche, sondern in aktive Intelligente. So wurden die Bettler geschaffen, redend, spielend, sich mit allen unterhaltend.“ - SMETAK. 1974.

<sup>35</sup> DALBERG. 1801, p.5-98



Violão Eólico

Wie wir an der Figur sehen können, besteht dieses Stück aus einer normalen Gitarre. Was dazu kommt ist der am Ende des Gitarrenhalses befestigte Flaschenkürbis, der wie ein zweiter Akustikkasten des Instruments dient und ihm außerdem einen sichtbar brasilianischen Charakter verleiht, wie bereits zuvor erklärt. Hinzu kommt, dass die Gitarre an sich heutzutage als ein typisch brasilianisches Instrument angesehen wird<sup>36</sup>. Mit dem Flaschenkürbis an einer Wand hängend oder an einer Leine, war das Instrument bereit, vom Wind gespielt zu werden. Die Methode der mikrotonalen Stimmung konnte entsprechend Smetaks Vorstellung variieren, aber eine Möglichkeit war: sechs gleiche Saiten, von denen die erste und

---

<sup>36</sup> Die Gitarre ist aus verschiedenen Gründen vielleicht eines der populärsten Instrumente Brasiliens: ihr Preis ist erschwinglicher als viele andere Instrumente, wie beispielsweise das Klavier oder die Geige. Außerdem kann man das Instrument leicht transportieren, was dazu beiträgt, dass es im Alltag der Brasilianer gegenwärtig ist, nicht begrenzt auf die Wohnungen derer, die es spielen. Diese brasilianische Tradition im Bezug auf die Gitarre wurde im 20. Jahrhundert intensiv Dank Heitor Villa-Lobos (1887-1959) gefördert, der als einer der größten Komponisten aller Zeiten für das Instrument gilt. – Mehr über dieses Thema: ZACHER, Gerd. *Die Gitarre im Schaffen von Heitor Villa-Lobos: Aspekte ihrer Bedeutung für die brasilianische Nationalmusik und für die Internationalisierung der Musik im 20. Jahrhundert*. Dissertation. Universität Potsdam. 2005.

letzte im Halbton-Intervall gestimmt war. Die anderen Saiten sollten mikrotonalmäßig zwischen diesem Intervall gestimmt werden. Ein Halbton wurde aufgeteilt in sechs<sup>37</sup>.

Smetak ließ seine Gitarren nicht nur von dem Wind spielen, sondern auch er selbst, wie seine Anhänger, spielten sie mit einem Bogen oder mit den Fingern. Kam es durch sie selbst zur Aufführung, bekamen sie einfach den Namen *Violões Microtonalizados* („Microtonale Gitarren“). Verschieden Experimente und Improvisationen mit diesen Instrumenten sind in zwei Tonaufnahmen bzw. Schallplatten dokumentiert<sup>38</sup>.

Eine interessante Variante dieser mikrotonalisierten Gitarren erhielt den Namen *Bicéfalo* („Zweiköpfig“), und wie der Name schon ahnen lässt, besteht es aus einer zweihalsigen Gitarre oder, in diesem Fall „Gehirnen“. Unten sehen wir das Stück, dass mit 12 Saiten mikrotonalmäßig gestimmt ist.



Bicéfalo

---

<sup>37</sup> Zum Beispiel: wenn man sechs E-Saiten benutzen würden und sie zwischen E (82,40Hz) und F (87,30Hz) stimmen würden, wären die Schwingungsverhältnisse in Herz folgend: 82,40 - 83,38 - 84,36 - 85,34 - 86,32 - 87,30.

<sup>38</sup> Das war die zweite und letzte in Smetaks Leben aufgenommene Schallplatte: SMETAK, Walter. *Interregno*. Fundação Cultural do Estado da Bahia. 1979.

Bezüglich der Mikrotonalität in Brasilien ist zu beachten: Walter Smetak war, wenn nicht der einzige, der wichtigste Pionier auf diesem Gebiet. Er war es, der in den 60er Jahren begann damit zu experimentieren, über dieses Thema zu schreiben, es zu erklären und die Nachforschungen dieser Idee zu verteidigen. Um diese Fakten nachvollziehen zu können, ist es aufschlussreich, einen kurzen geschichtlichen Abriss der weltweiten mikrotonalen Forschungen zu machen, um schließlich nach Bahia auf den schweizer Komponisten zurückzukommen.

Zunächst müssen wir feststellen, dass, während im Westen die mikrotonale Musik noch in ihren Kinderschuhen steckt, sie im Orient und Fernost bereits auf eine tausendjährige Praxis zurückblicken kann. So zum Beispiel in der indischen Musik, wo eine Oktave in 22 Teile aufgeteilt ist, genannt „srutis“<sup>39</sup>.

In der westlichen Welt stammt die erste bedeutende Forschung zur Mikrotonalität aus dem 16. Jahrhundert und führte bei dem italienischen Musiktheoretiker Nicola Vicentino (1511-1575?) zur Erfindung eines „Archicembalo“, bei dem eine Oktave in 36 Töne unterteilt sind<sup>40</sup>. Mit Ausnahme einzelner Fälle wie diesem begann die intensive Mikrotonal-Forschung allerdings erst am Anfang des 20. Jahrhunderts. Einer der Väter in diesem Bereich ist der tschechische Komponist Alois Hába (1893-1973), der 1920 von seinem Professor, dem Österreicher und Komponist Franz Schreker (1878-1934) ermutigt wurde, ein Quartett (*Streichquartett Nr. 2*) zu schreiben, das mit Vierteltönen arbeitet. Hába war auch einer der Gründer einer der ersten weltweit Forschungsabteilungen für mikrotonale Musik 1924 am *Konservatorium Prag*<sup>41</sup>. Zwei andere große Komponisten, obwohl sie sich nicht so tiefgreifend mit diesem Bereich befassten, dürfen nicht unerwähnt bleiben, weil sie Dank der noch in den 20er Jahren geschriebenen wichtigen Stücke auch zu den

---

<sup>39</sup> LENTZ. 1961, p.14-56

<sup>40</sup> KAUFMANN. 1970.

<sup>41</sup> HÁBA. 1971, p.5-111

Pionieren der Mikrotonalität gehören. Das ist der Fall bei Bela Bartók (1881-1945) der mikrotonale Elemente in Schlussmomenten seines Ballets *Der wunderbare Mandarin* (produziert zwischen 1918 und 1924) einfügte<sup>42</sup>, und bei Charles Ives (1874-1954), der zwischen 1923 und 1924 seine außergewöhnlichen *3 Quarte-Tone Pieces* für zwei Klaviere komponierte<sup>43</sup>. Zitieren wir noch den großen mexikanischen Komponisten Julián Carrillo (1875-1965) mit seiner *Sonata casi una fantasía* (1926)<sup>44</sup>, den Russen Ivan Vishnegradsky (1893-1979) mit seinem *Deux chants sur Nietzsche* (1923)<sup>45</sup> und die argentinisch-nordamerikanische Mildred Couper (1887-1974) mit ihrem interessanten Ballet *Xanadu* (1930)<sup>46</sup>. Zu diesen drei letzten gehören diverse mikrotonale Werke, von denen oben nur einige erwähnt wurden.

Nach dieser ersten Welle von mikrotonalen Kompositionen in den Jahren zwischen 1920 und 1930 begannen sich die Forschungen auf diesem Gebiet in der westlichen Welt zu entwickeln. 1961 wurde die erste These einer Doktorarbeit veröffentlicht, die sich ganz der Mikrotonalität widmete, was dem nordamerikanischen Komponisten und Musikwissenschaftler Joel Mandelbaum (1932-) zu verdanken ist<sup>47</sup>.

In den 60er Jahren führte schließlich Walter Smetak die mikrotonalen Forschungen in Brasilien ein. Seinen Anschauungen entsprechend verband Smetak seine Ideen über diese neue Art der Einstimmung mit einer umfangreichen

---

<sup>42</sup> Bartók verarbeitete auch die Mikrotonalität im dritten Satz (*Burletta*) seines *Quarteto de cordas n° 6* (1939) und im vierten Satz (*Presto*) seiner *Sonata para violino solo* (1944). - CHALMERS. 1995, p. 24-68

<sup>43</sup> Ives schrieb auch eine Arbeit mit dem Namen *Some 'Quarter-Tone' Impressions*, veröffentlicht im *Franco-American Musical Society Bulletin*, 1925. - COWELL. 1969, p.121-122

<sup>44</sup> Julián Carrillo ist einer der wichtigsten mexikanischen Komponisten aller Zeiten. Er arbeitete mit Mikrotonalität während seines ganzen Lebens und entwickelte seine Theorie, genannt: *Sonido 13* ("Klang 13"). 1950 wurde er Dank seiner Forschungen über Akustik für den *Nobelpreis für Physik* vorgeschlagen. – ALCARAZ. 1995.

<sup>45</sup> GOJOWY. 1980, p. 182

<sup>46</sup> In: <<http://www.library.ucsb.edu/speccoll/pa/pamss45.html>>. Access on 14.08.2012

<sup>47</sup> MANDELBAUM, Joel. *Multiple division of the octave and the tonal resources of the 19-tone equal temperament*. PhD Thesis. University of Indiana. 1961.



philosophischen Tiefe. Sehen wir uns seine Erklärung zur Bedeutung der „Bewusstwerdung“ der westlichen Welt des Mikrotons an:

„Alles steht in Beziehung und mit dem Bewusstsein des Mikrotons rückt alles mehr zusammen. Alles verwickelt sich, schlägt Brücken, knüpft Verbindungen. Dieses Denksystem wird eines Tages die Verbrüderung der Weisheit und der universellen Liebe entstehen lassen.“<sup>48</sup>

Daraus lässt sich schließen, wie weit der Schweizer an die Macht des Klangs glaubte. Eigentlich waren seine Ideen so einfach wie folgerichtig: damit der Mensch die notwendige geistige Entwicklung erreicht und zur „Verbrüderung der Weisheit und der universellen Liebe“ gelangt, wie er es formuliert, ist es erforderlich, dass er sich von allen belastenden Ketten der Welt befreit, in der er lebt und Wissen sucht, das außerhalb dieser Welt ist. Nur so wird er sich selbst und seinen Nächsten verstehen, sich in einen Besseren verwandeln können. Zu „verstehen“, was in einem Halbton existiert, sei einer der Wege zu dieser Entwicklung.

Noch zwei Stellungnahmen helfen uns, die Gedanken Smetaks zu diesem Thema verständlich zu machen. Der brasilianische Musiker Thomas Gruetzmacher (1953-), der sein Schüler war, bestätigt, dass der Schweizer glaubte, dass:

„(...) die Idee, die mikrotonalen Saiten auf Gitarren aufzuziehen, sich verbreiten würde und die Gitarre das Bewusstsein des Menschen verändern würde. Der Mensch würde die Natur verändern. Die Natur würde den Planeten verändern. Und dann würde sich das Universum verändern.“<sup>49</sup>

Der brasilianische Dichter Augusto de Campos (1931-) wies darauf hin, dass die Ideen Smetaks zur Mikrotonalität ähnlich sind, wie diejenigen von Charles Ives,

---

<sup>48</sup> SMETAK. 1974.

<sup>49</sup> In: FIDALGO. 2005.

der, wie wir schon gesehen haben, auch auf diesem Gebiet gearbeitet hat. Campos fasst zusammen:

„(...) wenn der Mensch Mikrotöne hören können wird, wird er mit mehr Offenheit die unzähligen Klangwellen um ihn herum wahrnehmen. Dies wird ermöglichen, sein geistiges Bewusstsein zu erweitern und sich mehr der Natur anzunähern, wie es der amerikanische Philosoph Thoreau wollte, angeregt von Ives und John Cage, der sich für die Töne des Windes bei Telegrafendrähten in den Wäldern von Walden begeisterte.“<sup>50</sup>

Was Smetak über die Mikrotonalität hinterließ, ist in seinen zwei Alben, Schriftstücken und Stellungnahmen zusammengestellt. Aber das Interessanteste ist zweifellos die Idee an sich: die der westlichen Kultur meist unbekannte Mikrotonalität soll den Komponisten, den Interpreten und den Zuhörer herausfordern, „hören zu lernen“. Der Vorschlag des Schweizer, die Gitarre als Instrument dieser Forschung zu benutzen, ist auch angebracht, weil sie, anders als beim Klavier zum Beispiel, leichter zugänglicher ist. Mit Hilfe der Gitarre lässt sich mit Mikrotönen leichter experimentieren. Bevor wir mit der Untersuchung der nächsten *Plástica Sonora* fortfahren, schließen wir diesen Abstecker mit einer nahezu ironischen Botschaft Smetaks:

„Eine sehr seltsame Philosophie begleitet die Mikrotöne. Das hausbackene Routine- und Alltagsdenken versagt. Mit neuen Schuhen soll man keine alten, auf der Erde schon aufgeteilten Wege gehen. Alte Betten für frisch Vermählte taugen nicht. Und bei diesem riesen Abenteuer im Universum draußen und innen wird man sich besser kennen lernen.“<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> CAMPOS. 1998, p.82 - Augusto de Campos ist einer der bedeutendsten modernen Dichter Brasiliens, einer der herausragenden der konkreten Dichtung des Landes. Mehr über Campos: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>> (Access on 14.08.2012). In der oben stehenden Stellungnahme bezieht sich Campos auf den Philosophen Henry David Thoreau (1817-1862), der Ansichten über Pazifismus entwickelte. Bei den Wäldern von Walden in Massachusetts, USA, handelt es sich um den Ort, wo sich Thoreau für zwei Jahre in die Einsamkeit zurückzog, mit dem Ziel, seine geistige Freiheit zu finden. Über diese Erfahrung hat er eines seiner wichtigsten Werke geschrieben: *Walden*, veröffentlicht 1854. – HARDING. 1982, p.7-92

<sup>51</sup> SMETAK. 1974.

Das nächste Instrument, über das wir sprechen werden, sah Smetak als sein bestes Werk an: die *Vina*.



Vina



Vina (Ansicht von vorne)



Vina (Ansicht von hinten)

Fangen wir mit dem Namen an. *Vina* heißt auch ein indisches, mit den Fingern zu spielendes Saiteninstrument aus der gleichen Familie wie die Sitar. Es ist eines der ältesten Instrumente der Welt, laut hinduistischem Glauben spielt die Göttin der Musik Saraswati sie mit ihren vier Armen. Sehr reich an Harmonien und ausgestattet mit einem reichen akustischen Konzept inspirierte die indische *Vina* in vielerlei Hinsicht die *Plástica Sonora* von Smetak, die wir im Folgenden kommentieren<sup>52</sup>.

Die *Vina* wurde im Jahr 1969 innerhalb von neun Monaten hergestellt. Mit einer Größe von annähernd 1,40 Metern ist ihre Konstruktion außerordentlich komplex und umfasst verschiedenes Material wie Flaschenkürbisse, Holz- und Metallstücke, Plastikschauch und Saiten.

---

<sup>52</sup> Mehr über die indische Vina und andere Instrumente: ROSENTHAL, Ethel. *The Story of Indian Music and Its Instruments*. Low Price Publications. India. 2003.

Wie wir auf dem Foto sehen können, besteht das Instrument aus einem Holzstamm, der einen Flaschenkürbis unten mit einem oben verbindet. Der untere ist ein bisschen kleiner als der obere und in der Mitte durchgeschnitten, verschlossen mit einem Resonanzboden. Dieser Boden hat aber in der Mitte ein Loch, über dem genau wie bei einem Violoncello ein Steg angebracht wurde. Der Flaschenkürbis oben ist wie der untere in der Mitte durchgeschnitten, aber ohne Resonanzboden, d.h. er ist offen. Er hat nur eine horizontal über einen Holzstab gespannte Saite. Der Holzstamm ist hohl, und innen ist eine Stahlsaite, die die Flaschenkürbisse an ihren Enden verbindet. Der Hals des Instruments hat drei Saiten, deren Stimmung unbestimmt ist. Kurz: diese drei Saiten mit dem Bogen oder mit den Fingern gespielt, schwingt in dem unteren Flaschenkürbis, der mit dem hohlen Stamm verbunden ist. Der Klang führt durch den Stamm und die Stahlsaite in seinem Innern und kommt am großen Flaschenkürbis an. Dieser funktioniert wie einen Akustikkasten des Instruments. Schließlich gibt es einen dritten Flaschenkürbis, der kleinste von allen, ganz (nicht halbiert wie die beiden anderen), der auch zur Resonanz und harmonischen Verbreitung dieser *Plástica Sonora* beiträgt.

Damit nicht genug, denn am rückwärtigen Teil ist ein elektrisches Vibraphon angeschlossen, dass durch Blasen eines Plastikschlauchs aktiviert wird. Erwähnt seien noch am Instrumentkorpus befestigte Metallringe, die die Möglichkeit von Percussionklängen garantieren.

Technisch gesehen funktioniert die *Vina* von Smetak auf die eben beschriebene Weise. Im Folgenden soll der Bereich der Symbolik der *Plástica Sonora* erschlossen werden.

Zunächst erklärt Smetak in seinem Buch *A simbologia dos instrumentos* („Die Symbolik der Instrumente“)<sup>53</sup>, dass die *Vina* mit dem Rücken zum Publikum gespielt werden soll. Das heißt, der Interpret sitzt mit dem Instrument zwischen den Beinen genau wie bei einem Violoncello, aber mit dem Rücken zum Zuschauerraum. Auf diese Weise empfängt er direkt das Endprodukt des Klangs bzw. das, was aus dem großen oberen Flaschenkürbis herauskommt, in seinem Gesicht oder in seiner Brust. Die Idee, den Instrumentalisten mit dem Rücken zum Publikum zu stellen, kann man auf zweierlei Art rechtfertigen. Erstens, wie schon gesagt wurde, wird so die Öffnung des größten Flaschenkürbis, also der Hauptaustausgang des Klangs dem Zuschauerraum zugewandt. Und die zweite Begründung liegt im metaphysischen Gedanken: In dieser räumlichen Position befindet sich der Instrumentalist zwischen dem Publikum und dem Instrument und empfängt während des Spielens die Energie der Zuhörer in seinem Körper. Oder anders gesagt: das Instrument ist nicht zwischen dem Musiker und dem Zuschauerraum, wie das in den meisten Fällen der Fall ist, sondern der Musiker befindet sich in der Weichenstellung dieser Triade. Der Interpret wird zum Dirigenten und die *Vina* wird das Orchester an sich.

Bei der Vorführung der *Vina* gibt es auch einen szenischen Charakter. Smetak gibt an, dass der Interpret zwei Masken aufhaben soll, eine vor dem Gesicht und eine andere am Hinterkopf, und außerdem einen weißen Umhang. Anhand dieser Idee können wir wieder die Sorge des Schweizer um den visuell ausgeübten Eindruck auf das Publikum erkennen.

Zur Interpretation der *Vina* ist anzumerken, dass, wie bei allen anderen seiner Instrumente, die Improvisation der gewünschte Weg Smetaks ist. Wir haben schon den Wert dieses Konzepts für den Schweizer gesehen und seine nun zitierten

---

<sup>53</sup> SMETAK. 2001, p.44

Worte bestätigen noch einmal sein Prinzip, dass seine Instrumente seine Kompositionen an sich sind.

„Es ist klar, dass der Ausübende ein Mensch mit hoher Kultur sein muss, mit einem universalen und integralen Wissen einer lebendigen Intelligenz. Nur so identifiziert er sich mit der Symbolik der *Vina*. Diese gibt dem Menschen die Improvisation zurück. Das Instrument ist ein Tempel in Kleinformat und drückt eine Doktrin aus. Es bringt nicht nur eine Notenletermethode, gebrochene Akkorde und Übungen mit sich. Die Improvisation ist ein Reflex der Existenz. Die drückt sich im Monolog, in der Stimme der Stille aus.“<sup>54</sup>

Angesichts des ästhetischen Aussehens bietet uns diese *Plástica Sonora* verschiedene Möglichkeiten der Interpretation an. Dank ihrer aufrechten Form können wir eine Parallele zum menschlichen Körper ziehen. Smetak benutzt in diesem Buch (*„A simbologia dos instrumentos“*) den Begriff „cabaça-cabeça“ („Flaschenkürbis-Kopf“)<sup>55</sup>, und so können wir uns den oberen Flaschenkürbis wie den Schädel dieses Wesens vorstellen. Seine Öffnung, aus dem der Ton herauskommt, wäre der Mund, dessen Kehle nach unten zum hohlen Stamm, dem Brustkorb und Unterleib führt. Diese haben Venen und Nerven, die Stahlsaite, die mit den Extremitäten des Körpers durch Wellen verbunden sind. Der mittlere Flaschenkürbis zwischen Kopf und Brustkorb ist das Herz, wo die Klänge zwischen Geist und Körper nachhallen. Der untere Flaschenkürbis, wo der Klang entsteht, ist das Geschlecht dieser „Kreatur“. Der Klang entsteht dort, wo die Samen sind, die Samen der Kürbisfrucht. Smetak erinnert auch in seinem Buch an den lateinischen Spruch: „Spes Messis in Semine“ („die Hoffnung auf die Ernte liegt im Samen“)<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> SMETAK. 2001, p.14

<sup>55</sup> SMETAK. 2001, p.17

<sup>56</sup> Dieser lateinische Spruch wird oft in religiösen Kontexten gebraucht. Für Smetak hat er eine große Bedeutung, weil er der Leitspruch der *Eubiose* ist, eine brasilianische Doktrin, über die wir noch in diesem Kapitel sprechen werden.

Und schließlich stützt sich das Wesen *Vina* nicht auf zwei, sondern auf drei Füße, was uns erlaubt, dorthin zurückzukehren, wo wir die Untersuchung begonnen haben: zum Hinduismus. Diese Religion basiert auch auf einem dreiteiligen Konzept. Es handelt sich um das Konzept „Trimurti“, bestehend aus drei Gottheiten, Brahma, Vishnu und Shiva, die die Schöpfung, die Bewahrung und die Zerstörung representieren<sup>57</sup>.

Schliesslich schloss Smetak 1969 die Herstellung der *Vina* ab und nahm sie nach Itaparica mit, einer wunderschönen Insel von Bahia, wo er das Stück dem Meer gegenüber stellte. Schließen wir den Exkurs über diese *Plástica Sonora* mit den eigenen Worten des Bildhauer-Komponisten ab, der seine Lehre ankündigt und den Leser zu seinen Entdeckungen einlädt:

„Und hier endet die Geschichte der Göttlichen *Vina*, gewidmet einem Tempel, einem sonoren Plastik-Tempel. Das Tempel-Monument ist aufgerichtet am Mar Grande auf der Insel Itaparica oben auf einem Hügel, wo sich ein Panorama außergewöhnlich schöner Natur eröffnet. (...) Dorthin wende sich der geneigte Leser, der dann mehr wissen und spüren wird, als erzählt werden kann. Diese Arbeit stellt nur eine von Anwendbarkeiten einer Lehre dar, deren These, Antithese und Synthese wären: das Konkrete, das Abstrakte und das Absolute. Die drei Ebenen der Existenz. Oder eine in den Dreien. Oder die Drei im Einen. Und noch viel mehr als hier gesagt werden kann...“<sup>58</sup>

\* \* \*

Oben haben wir einige der interessantesten und bedeutendsten *Plásticas Sonoras* von Walter Smetak vorgestellt und untersucht, die das Universum, das diesen Komponist-Bildhauer umgab, vermittelt. Tatsache ist, dass in seinen annähernd 150 Instrumenten sich die Ideen praktisch grenzenlos ausdehnen. Es gibt

---

<sup>57</sup> FLOOD. 1996, p.23-54

<sup>58</sup> SMETAK. 2001, p.16



noch Instrumente, die Formen und Farben umfassen und uns sowohl zu Forschungen antiker Denker, wie Pythagoras (ca. 580 v. Chr.-ca. 500 v. Chr.)<sup>59</sup>, als auch zu Zeitgenossen wie Oliver Messiaen (1908-1992)<sup>60</sup> hinführen. Ein Beispiel dafür ist das bunte *Imprevisto* („Unvorhersehbar“) mit seinen Quadraten, Dreiecken und Kreisen<sup>61</sup>.



Imprevisto

Andere Instrumente haben einen eher visuellen als einen Klangcharakter, wie der *Andrógino* („Androgyne“):

<sup>59</sup> Wir beziehen uns auf Forschungen, in denen Pythagoras die Assoziationen von der Mathematik zur Musik herstellt, dabei geometrisch räumliche Figuren, Frequenz und andere akustische Studien erörtert, die auch Assoziationen mit Farben auslösen. Andere antike Wissenschaftler und Denker waren ebenfalls auf diesem Gebiet tätig. – Mehr über diese Forschungen: FAUVEL, John. FLOOD, Raymond. WILSON, Robin. *Music and Mathematics: from Pythagoras to Fractals*. Paperback. Oxford. 2006.

<sup>60</sup> SAMUEL. 1994, p.7-51

<sup>61</sup> Zu diesem Instrument erklärte Smetak, dass die drei oben genannten geometrischen Formen die Materie, die Seele und den Geist darstellen. - SMETAK. 2001, p.53-55



Andrógino

Andere bestehen lediglich aus Variationen von traditionellem Kunsthandwerk, wie im Fall des *Gambus Orientalis*:



Gambus Orientalis

Die Beschreibung des schweizer Musikwissenschaftlers Max Nyffeler fasst die Ausdehnung der im Werk Smetaks eingebundenen Ideen zusammen:

“Als ein Neopythagoräer, der in seinen Klangskulpturen ein fernes Echo der Sphärenklänge hörte, schuf sich Smetak eine Privatmythologie von

erstaunlichen Dimensionen. Klang und Stille waren für ihn, ähnlich wie für John Cage, zwei Dimensionen ein und derselben Sache: Scheingegensätze, die in einer höheren Einheit aufgehoben sind. Chinesisches Horoskop und Tonartensymbolik, Vorsokratiker und Relativitätstheorie, Kabbala und Mikroton gehören zu den Ingredienzien seines synkretistischen Weltbildes.“<sup>62</sup>

Unter vielen Erfindern von Instrumenten des 20. Jahrhunderts gibt es einen, der Smetak im Bezug auf den Experimentalismus, die Mikrotonalität und philosophischen Beziehungen ähnlich ist. Es handelt sich um den Amerikaner Harry Partch (1901-1974), dessen Ideen von der Entstehung des Klangs in vielen Aspekten denen des Schweizers gleichen<sup>63</sup>. Es ist nicht übertrieben festzustellen, dass Partch und Smetak die zwei bedeutendsten Erbauer moderner und experimenteller Instrumente des 20. Jahrhunderts sind, zumindest auf den amerikanischen Kontinenten. Der brasilianische Flötist Andrés Ribeiro hebt auch diese Beziehung hervor:

„Die Arbeiten von Partch und Smetak sind Ausnahmen innerhalb eines Bereichs, in dem es wenige systematische oder gesicherte Studien über die Kreation neuer musikalischer Instrumente gibt.“<sup>64</sup>

Bevor wir den Diskurs über die *Plásticas Sonoras* abschließen, muss noch ein anderer Punkt hervorgehoben werden bezüglich des Fehlens materieller Mittel, mit dem Smetak während des Verlaufs seiner Forschungen fertig werden musste. Wie bereits bemerkt, wurde seine Arbeit nie von offizieller, öffentlicher oder privater Stelle gefördert. Allein und ohne Mittel im Keller der Universität untergebracht, rechnete der Schweizer nur mit Mitarbeitern aus dem Kreis seiner Anhänger und interessierten Begleitern, die seine Ideen, seinen Weitblick und seine Zielsetzungen der Forschung

---

<sup>62</sup> NYFFELER. 1999.

<sup>63</sup> PARTCH. 1974, p.7-191

<sup>64</sup> RIBEIRO. 2000.

und Weiterentwicklung bewunderten. Folgende Beschreibung gibt einen Einblick in die durchlebten Schwierigkeiten:

„Es fehlten materielle Mittel wie Intellektuelle und es gab niemanden, um sich zu beraten. Es fehlte auch, leidend an verschiedenen Umzügen, Brüchen durch Transport, Diebstahl von Stücken bis hin zu Überschwemmungen durch kaputte Abflussrohre, an Stabilität und adäquaten Räumen für den guten Arbeitsablauf. Heil blieb nur die Werkstatt, die selbst zum Zufluchtsort zerbrochener Instrumente wurde.“<sup>65</sup>

Diese schwierigen Bedingungen betrafen nicht nur Smetak. Die prekären Zustände, Achtlosigkeit, Lüge und Korruption sind in vielen Fällen die reine Realität im Arbeits- und Forschungsbereich in Brasilien. Die sozio-ökonomischen Probleme sind überall gegenwärtig<sup>66</sup>.

Der Schweizer erwähnt auch die „zerbrochenen Instrumente“, was uns veranlasst, über die aktuelle Situation seines Nachlasses zu berichten: Alles wurde seinen Erben, seinen Kindern hinterlassen. Jedoch gelingt es ihnen seit Jahren nicht, sich weder untereinander noch mit der baianischen Regierung zu einigen. Die Idee derjenigen, die sich um die Kunst und um das Gedenken an Smetak kümmern, - Freunde, ehemalige Schüler, Forscher - ist, die Instrumente auf irgendeine Weise auszustellen, damit sie für jeden zugänglich sind. Leider findet man derzeit aufgrund dieser Uneinigkeiten die *Plásticas Sonoras* nur verpackt und zunehmend durch Wetter, Klima und Schädlinge beschädigt vor<sup>67</sup>. Außerdem muss man annehmen, dass einige der Stücke verloren gegangen, zerbrochen oder sogar gestohlen

---

<sup>65</sup> SMETAK. 1983. In: <old.gilbertogil.com.br>. Access on 14.08.2012

<sup>66</sup> Verschiedene Berichte über dieses Thema werden gelegentlich im Fernseher- und Radio-Sender übertragen. Zwei Beispiele von Berichte von brasilianische Tv-Sender über die Missachtung über das staatliche Eigentum sind: *Poder público comete descaso contra patrimônio histórico*. Tv Transamérica. 31.01.2011. <<http://www.youtube.com/watch?v=Efhs2tGxUh4>>. (Access on 14.08.2012) und *Descaso com o patrimônio público*. Band Cidade. Rede Bandeirantes. 22.04.2005. <<http://www.youtube.com/watch?v=8oILMC6XmvY>>. (Access on 14.08.2012)

<sup>67</sup> Die Instrument befinden sich an dem Museu de Arte da Bahia (MAB) („Kunstmuseum von Bahia“), aber nicht auf einer Ausstellung, sondern verpackt in einem Zimmer des Museums. <<http://revistamuito.atarde.uol.com.br/?p=1734>>. Access on 14.08.2012

wurden. So läuft der Nachlass, zu dem auch Fotos und andere Objekte gehören und der Bestandteil des kulturellen Erbes der baianischen, brasilianischen und weltweiten Musik ist, Gefahr, ganz verloren zu gehen.

„Smetak ist ein Pionier, denn er bricht die Barriere zwischen dem Gehör und dem Auge. Es ist die Philosophie einer befreienden Tradition. Sein Werk ist großartig, ist wichtig und unbekannt. Er ist nicht nur der Exotische, wie man sagt, er hat Werke, die bekannt werden müssen.“<sup>68</sup>

Smetak brachte die Idee nach Brasilien, neue Klänge durch neue Instrumente zu suchen. Auf die gleiche Weise wie er seine Ideologie in seine neue Heimat brachte, bekam er von ihr alles Notwendige, um seine Pläne zu realisieren. Die Natur bot ihm die Flaschenkürbisse an, die so oft nicht nur als Baumaterial benutzt wurden, sondern auch Quelle philosophischer Inspirationen waren. Außerdem ist Brasilien ein neues Land, einzigartig, offen für neue Ideen, selbst wenn es auch paradoxerweise manchmal so schwierig ist, sie wegen der großen sozio-ökonomischen Barrieren umzusetzen. So definiert er perfekt zusammenfassend sich selbst, seine Person, sein Werk, sein Wesen als Künstler und Mensch:

„Ich bin ein zeitgenössischer ‚Decompositor‘.“<sup>69</sup>

\* \* \*

Der folgende Aspekt ist von größter Bedeutung für Smetaks Leben als Mensch und Künstler und soll die vorgestellten Ideen des Komponisten

---

<sup>68</sup> In: FIDALGO. 2005.

<sup>69</sup> Das Wort „decompositor“ ist ein Wortspiel, zusammengesetzt aus dem portugiesischen Wörtern „compor“ (komponieren, musikschieben) und „decompor“ (zersetzen, zerfallen, abbauen). - LIMA. 2005.

verständlicher machen. Ich beziehe mich auf die Lehre, der er seit 1949 nachging, genannt *Eubiose*.

Die *Eubiose* besteht aus einer Lehre, erschaffen 1924 in Brasilien von Professor Henrique José de Souza (1883-1963) und basiert auf dem Konzept der Theosophie, der Antroposophie, des Okkultismus, der Esoterik und der Interreligiosität. Der Name besteht aus drei griechischen Stammwurzeln: „eu“ (gut), „bio“ (Leben) und „ose“ (Nachsilbe, die auf „Prozess“ oder „Weg“ hinweist). Oder auch: *Eubiose* ist so etwas wie „der Weg zum guten Leben“. Die Worte des Gründers, der als Hauptkenner und verantwortlich für die Theosophie in Brasilien im 20. Jahrhundert anerkannt ist, erklären die wichtigsten Lehrsätze:

„Die Eubiose entstand, um die wissenschaftlichen Dogmen zu vereinigen mit den religiösen in der Welt verstreuten Glaubensrichtungen, um so Harmonie zwischen Geist und Herz herzustellen (...)

Die Eubiose stellt sich also als ein praktisches Werk dar, die höchsten Lehren aller dieser Bezeichnung würdigen Religionen, das heißt, die die Liebe, das Licht und den Frieden predigen, auszuführen.“<sup>70</sup>

Es steht uns in der hier vorliegenden Arbeit nicht an, zu beurteilen und der *Eubiose* positive oder negative Werte zuzuschreiben, sondern zu verstehen wie und warum diese Lehre Smetak so sehr beeinflusst hat. Wir haben schon gesehen, wie der schweizer Komponist Verbindungen und Analogien zu verschiedenen Religionen, Wissenschaften, Glaubensrichtungen suchte und so wurde bei Versammlungen und Treffen der „Anhänger“ dieser Gruppe immer Quellen für seine Reflexionen angeboten. Verbreitet in ganz Brasilien und auch in einigen anderen Ländern der Welt (Chile, England, Portugal, Dänemark und Japan), steht eine der Wiegen der

---

<sup>70</sup> SOUZA. In: <[www.eubiose.com.br](http://www.eubiose.com.br)>. Access on 14.08.2012

*Eubiose* genau in der Stadt Salvador in Bahia, Geburtsort des Gründers und Ort einer der Abteilungen der Bewegung, in der Smetak Vize-Vorsitzender wurde.

Ein anderer hervorzuhebender Punkt, der die starke Verbindung des Komponisten zur *Eubiose* zeigt, bezieht sich auf die Beziehung der Doktrin zur Kunst. Betrachten wir die Idee, die Souza dazu und zu ihrer Funktion hatte:

„Bis heute hat Kunst eine edle Mission. Heute ist sie verhundertfacht, ihre Mission ist göttlich. Der Künstler hat ein Mitarbeiter der Göttlichkeit zu sein. „Göttlichkeit“ in der wörtlichen Bedeutung oder als 'das was kommen wird'. Seine Arbeit ist, effektiv zu sein. Seine Träume müssen in seinen Schritten die ganze Menschheit auf dem Weg zu Perfektion mitreißen. Es handelt sich nicht um eine simple Liebkosung der Sinne, nicht um eine Unterhaltung des Geistes, sondern um eine komplette Verwandlung der Seele.“<sup>71</sup>

Die oben vorgestellte Idee vereinigt sich mit der Smetaks bezüglich der Macht, die die Kunst besitzt, in der menschlichen Seele zu agieren und ihr in ihrer Entwicklung zu helfen.

Außerdem enthält die *Eubiose* zwei Leitworte und beide kann man mit Smetak in Verbindung bringen. Das eine ist: „Spes messis in semine“ („die Hoffnung auf die Ernte liegt im Samen“) und wurde schon vorher in diesem Kapitel erwähnt, als wir die Parallele zogen zwischen „Samen und Klang“ und dem Flaschenkürbis. Das andere Leitwort ist der Satz „Reconstruir é o brado que nos compete“ („Rekonstruieren ist der Schrei, der uns obliegt“) (von Souza), und weist auch direkt auf das Werk des Schweizers hin, Erbauer und „Wiedererbauer“ von philosophischen und sozialen Ideen und natürlich, materiell gesprochen, von Instrumenten<sup>72</sup>.

Dies verbindend mit der interdisziplinären Idee der *Eubiose*, kommen wir zu einer der vielen Ideen Smetaks, die er in seinem Leben nicht mehr realisieren

---

<sup>71</sup> SOUZA. In: <www.eubiose.com.br>. Access on 14.08.2012

<sup>72</sup> Mehr über *Eubiose*: SOUZA, Henrique José de. *Eubiose: a Ciência da Vida*. Nova Brasil. São Paulo. 1967.

konnte: Der Schweizer hatte Pläne, in der Region Zentralbrasiliens eine Freie Universität für Musik zu gründen, wo Musiker und Physiker zusammenarbeiten würden. Das Studium der Akustik wurde von Smetak als essenziell für das Klangverständnis angesehen, und elektronische Experimente in diesem Bereich waren Teil seiner Studien. Die Idee, Musik und Physik miteinander aufs engste zusammenzubringen, führt in mittelalterliche Zeiten zurück, in denen die Universitäten ein System hatten, dass sie „Quadrivium“ (lateinisch: vier Wege) nannten, die vier der „Sieben freien Künste“<sup>73</sup> vereinten. Das „Quadrivium“ bestand aus den Disziplinen Arithmetik, Astronomie, Geometrie und Musik. So wurde die Musik bis in die frühe Neuzeit unter wissenschaftlichem Aspekt theoretisch studiert, ihre praktische Ausübung wurde unabhängig davon im Rahmen von kirchlichen bzw. klösterlichen Singschulen, Kapellen und Kantoreien sowie im Bereich der Stadtmusiker vermittelt. Smetak wollte gerade diese Idee wiederbeleben, dass die Musik auch als Wissenschaft angesehen wird, damit sie sich nicht nur im Zustand „Schlafmittel für die alten Bereiche des Bewusstseins“ verliere, wie oben schon einmal zitiert wurde<sup>74</sup>. Erinnern wir uns, dass Koellreutter in seinem berühmten *Offener Brief an die Musiker und Kritiker Brasiliens – Antwort an Camargo Guarnieri* dasselbe sagte: der Klang soll nicht nur den „pre-mentalenen Zustand der Sinneswahrnehmung“ des Menschen anrühren<sup>75</sup>.

In seiner Freien Universität wollte Smetak ein anderes interessantes Projekt realisieren, das ebenfalls nicht dazu kam, konkretisiert zu werden. Es handelt sich um ein Aufnahmestudio mit außergewöhnlichen Bedingungen. Dieses Studio hätte die Form eines Eis gehabt und würde daher einfach *Ovo* („Ei“) heißen. Es wäre mit

---

<sup>73</sup> Die restlichen drei Disziplinen waren: Grammatik, Rhetorik und Dialektik, genannt „Trivium“. Mehr über dieses Thema: NORTH, John. *Das Quadrivium*. In: RÜEGG, Walter (Hrsg.). *Geschichte der Universität in Europa*. Band I: Mittelalter. Beck. München. 1993.

<sup>74</sup> SMETAK. <[www.waltersmetak.com](http://www.waltersmetak.com)>. Access on 14.08.2012

<sup>75</sup> In: KATER. 2001, p.212



22 Metern Höhe enorm groß gewesen und innen hätte es auf verschiedene Niveaus gefüllte Wasserbehälter und sympathetische Saiten inmitten von Klanggeräten gehabt:

„Die Idee war es, in der Freien Universität, die architektonisch der Form des Sonnensystems angepasst wäre, ein ovales Studio von 22 Meter Höhe einzubauen, mit Wasser und Mikrofonen in seinem Innern und vollkommen abgedichtet. So hätte es keine Klangphasenverschiebungen zwischen Instrument und Umgebung gegeben, und der Klang wäre durch verschiedene Räume ohne Nachhall zirkuliert. Leider, hat das Projekt *Ovo*, ‚Synthese und Vollendung all meiner Forschungen‘ (laut Smetak), keine Finanzierung gefunden, womit es hätte umgesetzt werden können.“<sup>76</sup>

Das *Ovo* beinhaltet eine einmalige Idee in der westlichen Musikgeschichte. Da das *Ovo* mit Wasser arbeiten würde, lässt sich allerdings eine Parallele zum *Water Walk* von John Cage (1912-1992) ziehen, einem Theaterstück, in dem der Amerikaner Klänge durch verschiedenes Material produziert, das mit Wasser in seinen drei Zuständen fest, flüssig und gasförmig zu tun hat<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> LIMA. 2005.

<sup>77</sup> Für die Aufführung dieses Werks benutzte Cage eine Badewanne voll mit Wasser, einen dampfenden Wasserkessel und Eiswürfel zusammen mit Rundfunkapparaten, einem Klavier und anderem. Kurioserweise wurde dieses Werk von Cage selbst im amerikanischen Fernsehen eines nationalen Senders ausgestrahlt. Das war 1960 im Programm *I've got a secret*, des Senders CBS. Während drei Minuten stellte Cage die fremdartigsten Geräusche her und warf drei Radioapparate zu Boden, was der Vorstellung einen komischen Charakter gab und die Zuschauer zu Applaus und Gelächter veranlasste. – FETTERMAN. 1996, p.144-146. Eine andere interessante Geschichte über Smetak geschah in den 70er Jahren in der Stadt Ouro Preto, im Bundesstaat Minas Gerais anlässlich des Festival de Inverno de Ouro Preto („Winterfestival von Ouro Preto“). Smetak wollte ein Konzert experimenteller Musik in einer der Kirchen in der Stadt geben. Also montierte er mit seinen Instrumenten und einer elektrischen Orgel das notwendige Szenario. Der Schweizer konnte sich nicht vorstellen, was gleich nach den Tönen der ersten Noten seiner Improvisation folgte: so laut, dissonant und schrill waren die ersten Akkorde der elektrischen Orgel, dass alle Leute in der Kirche, die dem Konzert beiwohnten, höchst erschrocken sofort aufstanden und aus der Kirche rannten. Es blieben lediglich seine Anhänger und andere „Exzentriker“, die nicht den Drang fühlten, den Klangexperimenten des Komponisten zu „entfliehen“. Diese Geschichte, mündlich in Brasilien von Generation zu Generation weitererzählt, verstärkt die mythische Konstruktion der Figur Smetaks und karikiert die Tatsache, dass die Ideen und Klangkonzepte des Schweizer wirklich weit davon entfernt waren, vom Publikum seiner Zeit verstanden zu werden. In der folgenden Erklärung breitet sich der unverstandene Musiker-Philosoph über seine Instrumente und über seine ewige Hoffnung aus, dass der Klang irgendwann der Welt „Leben gäbe“: „Der Weg der Instrumente war lang, viel zu lang. Er fing mit dem Donner an und wird mit dem Donner aufhören. Es wird eine weite Stille folgen. Und ein anderes Mal wird der Klang den Dingen dieser so wunderbaren Welt Leben geben...“

\* \* \*

Es gab in Smetaks Leben nicht viele Gelegenheiten, seine *Plásticas Sonoras* einem großen Publikum vorzustellen. Zu einigen Anlässen, wenn auch isoliert, wurden seine Stücke in wichtigen Institutionen und Veranstaltungen ausgestellt: 1966 auf der *1 Bienal Nacional de Artes Plásticas* („Nationale Biennale für Bildende Kunst“) in Salvador; 1975 im *Museu de Arte Moderna da Bahia* („Museum der modernen Kunst Bahias“)<sup>78</sup> und 1982 auf dem *2. Festival der Weltkulturen ‚Horizonte‘ ’82*<sup>79</sup> in Berlin. Zwei bedeutende Preise wurden ihm auch verliehen, die erwähnt werden müssen: *Personalidade Global de Música* (1974 von der *Rede Globo de Televisão*) („Musikpersönlichkeit des Tv-Senders Globo“<sup>80</sup>) und der *Prêmio Especial de Pesquisa* (1966 auf der oben erwähnten *Bienal de Salvador*) („Preis für Forschung der Biennale von Salvador“).

\* \* \*

„Tod ist nur die Verwandlung alter Formen, die sich nicht mehr Konzepten höherer Ideen anpassen.“<sup>81</sup>

So sah Walter Smetak den Tod. Er war 71 als er „sich verwandelte“ in Richtung Neuanpassung seines Geistes an das „Konzept höherer Ideen“. Am 30. Mai 1984, Opfer eines Lungenemphysems, starb der Schweiz-Bahianer in seiner adoptierten Heimat in Salvador. Am Ende seines Lebens war er arm, mit

---

<sup>78</sup> <[www.mam.ba.gov.br](http://www.mam.ba.gov.br)>. Access on 14.08.2012

<sup>79</sup> Das Festival war latein-amerikanischen Künstlern gewidmet. Smetak stellte einige seiner Instrumente vor und machte einen workshop. – Mehr Informationen: *Horizonte 82 - Magazin - 2. Festival der Weltkulturen/Lateinamerika: Berlin 29. Mai - 20. Juni 1982*. Berliner Festspiele GmbH. 1982.

<sup>80</sup> *Rede Globo* ist der größte und wichtigste Fernsehsender Brasiliens. – <[www.globo.com](http://www.globo.com)>. Access on 14.08.2012

<sup>81</sup> SMETAK. 2001, p.92

angeschlagener Gesundheit und praktisch blind. Dennoch bewegte er sich immer mit seinem Motorrad<sup>82</sup> bis zu seiner Werkstatt, wo er bis zur letzten Minute pausenlos arbeitete. In seinem Privatleben war er verheiratet, trennte sich, lebte mit einigen Frauen und hinterließ fünf Kinder.

Wir haben am Anfang dieses Kapitels erwähnt, dass Smetak, als er 1937 in Brasilien ankam, nach seinen eigenen Worten „voller Hoffnung war, etwas von großer Bedeutung in Brasilien zu schaffen“<sup>83</sup>, was im Nachhinein gesehen, sich vor allem im sich entwickelnden Verhältnis zu neuer Musik und zu seiner Idee der Verbindung musikalischer und philosophischer Systeme niederschlug. Mit der Absicht, sein Andenken zu bewahren, gründeten seine engsten Freunde bald nach seinem Tod die *Associação dos Amigos de Smetak* („Gesellschaft der Freunde Smetaks“). Dieser Verband sah sich jedoch, am ständigen Fehlen finanzieller Mittel leidend, mit der Problematik konfrontiert, die *Plásticas Sonoras* zu konservieren. Wie wir bereits gesehen haben, dehnen sich die Probleme bezüglich der Instrumente bis heute aus.

Exzentriker bis zum Ende seines Lebens, bestätigte Smetak in seinen letzten Momenten, dass er diese Welt verlassen, aber im Jahr 2005 zurückkehren werde, in dem die Menschheit, wie er glaubte, eine große geistige Umwandlung durchzumachen habe (eine Idee, die die *Eubiose* vertrat). Kurios ist, dass genau 2005 eine Zusammenarbeit zwischen der *Associação dos Amigos de Smetak* und der Brasilianischen Botschaft in Berlin ermöglichte, dass ein Teil der Werke des Schweizers auf dem Festival *MärzMusik* in Berlin vorgestellt wurde<sup>84</sup>. Insofern verwirklichte sich seine Vision, auf die Erde „zurückzukehren“. Zwei Jahre später

---

<sup>82</sup> Smetak war durch sein Fahren durch die Straßen von Salvador mit seinem alten Motorrad bekannt. Man erzählt sich, dass er ihm einen seltsamen Namen gegeben hat, unter dem es bei allen bekannt war: „Prostituta da Babilônia“ („Babylonische Hure“).

<sup>83</sup> SMETAK. 1974.

<sup>84</sup> <[www.berlinerfestspiele.de](http://www.berlinerfestspiele.de)>. Access on 14.08.2012

wurde eine andere große Ausstellung in Brasilien organisiert, *Smetak Imprevisto* („Unvorhersehbarer Smetak“), im *Museu de Arte Moderna da Bahia* („Museum der modernen Kunst Bahias“)<sup>85</sup>. Noch 2007 wurde in der *Universidade Federal da Bahia* der *Sala Walter Smetak* eingeweiht, eine wichtige Ehrung, die den Namen des ehemaligen Professors dieser Institution verewigt, der unter seinen Schülern liebevoll als der „Louco do Porão“ („Verrückte im Keller“) bekannt war<sup>86</sup>.

\* \* \*

Außer seinen *Plásticas Sonoras* hinterließ Smetak ein umfangreiches Werk, das auf seine Auswertung wartet. Nach seinem Tod fanden sich, typisch für die nahezu zwanghafte Produktion Smetaks, zwischen seinen Hinterlassenschaften unzählige Texte, Theorien und Äußerungen, die nie veröffentlicht wurden<sup>87</sup>. Es gibt auch diverse Theater- und Tanzstücke, von denen nur zwei aufgeführt wurden, während Smetak noch lebte. Eines davon heißt *A Caverna* („Die Höhle“) und kam im April 1976, geleitet vom brasilianischen Theaterwissenschaftler Paulo Dourado, Lehrer an der *Escola de Teatro da UFBA*, erstmalig zur Aufführung. Die Worte Dourados über den Schweizer berufen sich noch einmal auf die Definitionen des Dichters Campos:

„Ich sage gern, dass er vor allem Nazismus, allen geistigen Hegemonien geflohen ist. Er floh also wirklich vor dem deutschen Nationalsozialismus, als er nach Brasilien kam, nach Südamerika, er kam vor

---

<sup>85</sup> Auf dieser Ausstellung, gesponsert von der Firma *Natura* <[www.natura.net](http://www.natura.net)> (Access on 14.08.2012), wurde eine Nachbildung des Studios *Ovo* von Smetak gebaut. Wie schon gesagt, hatte das Original eine Höhe von 22 Metern, während die Nachbildung ungefähr vier Meter hoch war. Mehr Informationen: <[www.waltersmetak.com](http://www.waltersmetak.com)>. Access on 14.08.2012

<sup>86</sup> <<http://revolucomnibus.com/Deus%20e%20o%20Diabo%20D%20Cores%20Glauber.htm>>. Access on 14.08.2012

<sup>87</sup> Die Firma *Natura*, Sponsor der Ausstellung *Smetak Imprevisto* (oben zitiert) ist derzeit dabei, diese Dokumente zu digitalisieren. - <[www.waltersmetak.com](http://www.waltersmetak.com)>. Access on 14.08.2012

dem Nationalsozialismus fliehend, gegen das politische Regime, gegen die Ideologie und hier nach Brasilien kam er als virtuoser Solist. Danach floh er vor der Solisten-Virtuosität und danach vor der geschriebenen Musik, danach vor der harmonischen Musik, danach vor der melodischen Musik, traf auf die zeitgenössische Musik, floh, brach mit der zeitgenössischen Musik, das ist sehr wichtig. Er ging zu einer sehr persönlichen Art von Musik, die eine Musik ist, die Augusto de Campos definiert als ‚Musik der ungenauen Klänge‘.<sup>88</sup>

Es gibt eine andere Beschreibung über Smetak, die wir nicht auslassen können, weil sie von einem der wichtigsten Zeitgenossen des Bildhauers, dem ebenfalls geborenen Schweizer, Wahl-Brasilianer und -Bahianer und Professor der *UFBA* stammt: Ernst Widmer. Es gilt, sich an das vorherige Kapitel über Widmer zu erinnern, dem großen Bewunderer der Werke seines Kollegen, der in der Orchestrierung einer seiner bedeutensten Stücke, *Rumos einige Plásticas Sonoras* mit einbezog. Ausserdem wurde Smetak als „Ehrenmitglied“ der *Grupo de Compositores da Bahia* angesehen. Hier die Worte Widmers, kurz nach dem Tod des Komponisten veröffentlicht:

„Walter Smetak hinterließ eine große Lücke und eine unvergessliche Lehre. Ich werde versuchen, mit wenigen Worten seine weitreichende Wirkung zu erfassen. Für viele von uns Lehrer, lebte er mit unruhigem Geist sein Motto ‚Vir a Ser‘ (‚werden‘), wie nur wenige die Schöpferkraft verkörpernd, als deren Instrument er sich verstand... Vielseitig, er war Musiker, Philosoph, Bildhauer, Mann des Theaters, Dichter und vor allem Lehrer. Der Kontakt mit Bahia, gerufen von H. J. Koellreutter, in Verbundenheit mit der intensiven Inanspruchnahme der antroposophischen Philosophie, war es möglich, sein Potenzial an Kreativität entfalten zu lassen. Nach Smetaks Überzeugung würde eine neue Welt nach neuen Menschen, neuer Musik, neuen Instrumenten verlangen. Mehr als 144 Instrumente bezeugen seine Produktivität und Originalität...

Als Freund war er kritisch, mürrisch, manchmal ungesellig, manchmal glorreich, bescheiden, strahlend, streng und unehrerbietig. Mit Humor demontierte er Schmeicheleien und Anhimmelungen und suchte immer das

---

<sup>88</sup> In: <[www.waltersmetak.com](http://www.waltersmetak.com)>. Access on 14.08.2012

Wesentliche im nicht-starren Wissen und in der steten Verwandlung, aber gleichzeitig verbunden mit dem Unvergänglichen, dem Sphärenklang.“<sup>89</sup>

Das Motto, auf das Widmer hinweist, „vir a ser“ („werden“) war tatsächlich das, was Smetak suchte: entwickeln, überschreiten, sich in etwas Besseres verwandeln und tun, damit sich auch andere verwandeln. Die Kunst war sein Instrument. Tatsächlich fühlte er sich selbst als Instrument, als er sich fragte: „Bin ich auch ein Mikroton in diesem verrückten und wunderbaren Universum?“<sup>90</sup>.

Was bleibt, ist sein Vermächtnis, seine Ideologie. Auch wenn seine Instrumente zu Museumsstücken werden, mal zugänglich (Dank derjenigen, die an ihn glauben), mal nicht zugänglich (wegen der negativen Kräfte, die den Pfad der Kunst versperren), ist es wichtig, dass seine Gedanken weiterhin fortbestehen. Monate vor seinem Tod kündigte Smetak sein Scheiden von dieser Welt an, in dem er zum letzten Mal seinen Lebenslauf analysiert und über die „reale Existenz des Menschen“ vorhersagt:

„Ich habe mein Geschäft beendet, es gibt niemanden mehr mit dem ich kommunizieren könnte und wegen höherer Kräfte betrachte ich die Forschung für abgeschlossen, auch wenn noch bestimmte Kodifikationen erforderlich wären. Ich sehe ganz klar, dass nichts Neues geschaffen wurde, ich habe nur durch eigene Initiative wiederentdeckt, mit dem einzigen Anspruch, alleine die neuen Kontinente zu erobern und zu entdecken, in dem ich mich vom Bekannten zum Unbekannten herangetastet habe. Dieser Weg bringt viel Freude, auch viel Ängste, weil, wie vorher schon gesagt wurde, die Realität nicht dem Potenzial entspricht, aber der Klang, auch in Licht verkehrt, den Menschen dazu bringen kann, einen Ahnung von der Existenz zu haben.“<sup>91</sup>

\* \* \*

---

<sup>89</sup> WIDMER. 1984.

<sup>90</sup> SMETAK. 1974.

<sup>91</sup> SMETAK. 1983. In: <old.gilbertogil.com.br>. Access on 14.08.2012

## 5. Bruno Kiefer (1923-1987):

**“Ich glaube, dass die Problematik der Kunst noch nie so komplex war, wie in unserem 20. Jahrhundert.”<sup>1</sup>**

Wenn man sich die geografische Grösse Brasiliens bewusst macht, ist leicht zu verstehen, dass die Einwanderer, die in dieses Land kamen, sich vom Norden bis zum Süden des Landes verteilten und an jedem Ort andere Kulturen und Bräuche antrafen. Jedoch können wir im Fall der fünf in dieser Arbeit behandelten Komponisten feststellen, dass vier davon sich, sei es durch Zufall oder nicht, in Musik-Zentren Brasiliens niedergelassen haben. Rekapitulieren wir: Martin Braunwieser (1901-1991) lebte in São Paulo, Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) wechselte zwischen São Paulo, Rio de Janeiro und Salvador hin und her (wenn diese letzt genannte Stadt noch nicht eines der Musik-Zentren des Landes war, hat Koellreutter sie dazu gemacht)<sup>2</sup>, und Ernst Widmer (1927-1990) und Walter Smetak (1913-1984), waren ebenfalls in Salvador ansässig.

Der Komponist, über den wir jetzt sprechen werden, unterscheidet sich in zwei Punkten von den anderen vier in dieser Dissertation behandelten Komponisten. Erstens handelt es sich bei dem Ort, in dem Kiefer hauptsächlich arbeitete, nicht um ein Musikzentrum in Brasilien. Und zweitens ist er der einzige, der schon als Kind in dieses Land kam.

Bruno Kiefer wurde am 9. April 1923 in der Stadt Baden-Baden geboren, heute zum deutschen Bundesland Baden-Württemberg gehörend. Sein Vater, Friedrich Kiefer<sup>3</sup>, war Journalist und erklärter Gegner des nationalsozialistischen Regimes. Nachdem er nach der Anfang 1933 erfolgten nationalsozialistischen

---

<sup>1</sup> In: MATTOS. 1994, p.26

<sup>2</sup> Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) war der Kopf für die Gründung der Musikhochschule der Universität Bahia, wie wir in den Kapitel über ihn und über Ernst Widmer (1927-1990) gesehen haben.

<sup>3</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum von Friedrich Kiefer herauszufinden.

Machübernahme gefangen genommen wurde und glücklicherweise, Dank der Hilfe der katholischen Gemeinde, der er angehörte, befreit wurde, sah er die Notwendigkeit, zusammen mit seiner Frau Otillie Kiefer<sup>4</sup> und seinen Kindern ins Exil zu gehen. So wählten sie als neue Heimat, „jenen riesigen grünen Fleck auf der Weltkarte“ aus, wie Kiefer es formulierte, wenn er von seiner Einwanderung sprach<sup>5</sup>. 1934 kamen sie in Brasilien an und ließen sich in Tangará nieder, einer kleinen ländlichen Stadt im Bundesstaat Santa Catarina im Süden Brasiliens<sup>6</sup>. Bruno Kiefer war damals elf Jahre alt, und es war der Wunsch seiner Eltern, dass er die Schule nicht verließ, was sie veranlasste, ihn nach Porto Alegre zu schicken, Hauptstadt des Nachbarbundesstaates Rio Grande do Sul. In dieser Stadt hatte die Familie Kiefer Bekannte, die Familie Alberto und Gertrude Neff<sup>7</sup>, ebenfalls Deutsche, bei denen Bruno während seiner Schulzeit Unterkunft und Geborgenheit fand. Was seinen beruflichen Weg anging, war der Ehrgeiz des Vaters, dass der Junge Priester würde, aber Bruno spürte keine Berufung für eine derartige Karriere. Er wurde als Erwachsener sogar zum Atheisten.

Wie anfangs schon gesagt, wurde Porto Alegre, das in den 30er Jahren eigentlich kein Musikzentrum war, die Hauptstadt im Leben Bruno Kiefers<sup>8</sup>. Selbst im gesamten nationalen Territorium waren bedeutende Gaúcho-Komponisten<sup>9</sup>, wie Radamés Gnattali (1906-1988) und Luís Cosme (1908-1965) die meiste Zeit in São Paulo oder in Rio de Janeiro tätig<sup>10</sup>. Trotzdem nahm der zukünftige Musiker noch als

---

<sup>4</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum von Otillie Kiefer herauszufinden.

<sup>5</sup> MATTOS. 1994, p.36

<sup>6</sup> Tangará hat heute nur ca. 9000 Einwohner (Quelle: IBGE <[www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)> (Access on 14.08.2012)), war allerdings vor mehr als 70 Jahren nur ein kleines Dorf.

<sup>7</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum der Familie Neff herauszufinden.

<sup>8</sup> Diese Stadt ist heute mit ca. 1,5 Millionen Einwohner (Quelle: IBGE <[www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)> (Access on 14.08.2012)), hat eine gewisse Tradition und Raum in der klassischen Musikszene Brasiliens, dennoch sind die Hauptzentren São Paulo und Rio de Janeiro geblieben.

<sup>9</sup> Als "Gaúcho" wird jemand bezeichnet, der im Bundesstaat Rio Grande do Sul geboren ist.

<sup>10</sup> Gnattali, bedeutender Komponist, wechselte zwischen Populär- und klassischer Musik. Zu seinen Werken gehören bedeutende Konzerte für Solo-Instrumente und Orchester und eine originelle Reihe von 10 Etüden für



Kind Kontakt mit wichtigen Musikern in dieser Region auf. Begeistert von seinem ersten Instrument, der Flöte, erhielt Bruno Musikunterricht bei dem Lehrer Júlio Grau<sup>11</sup>. 1943 schloss er seine Schule ab und bereitete sich für die Einschreibung in eine Hochschule vor.

Bevor wir uns auf die akademische Ausbildung des Komponisten konzentrieren, machen wir einen Abstecher zum folgenden Thema: wie war Bruno Kiefers Verhältnis zu seiner deutschen Herkunft, nachdem er als Kind seit dem Gymnasium auf brasilianische Schulen ging? Der Gaúcho-Komponist und Pianist Celso Loureiro Chaves<sup>12</sup>, Schüler von Kiefer und einer der grossen Kenner seiner Werke, ist radikal, was dieses Thema betrifft. In einem Interview bestätigte er mir kategorisch:

„(Die Tatsache) dass er in Deutschland geboren ist, ist reiner Zufall, absolut irrelevant im Bezug auf Komposition und Stil. Ich sage es noch einmal deutlich: Kiefer kam noch als Kind aus Deutschland. Sein ganzes Leben verbrachte er auf brasilianischem Boden.“<sup>13</sup>

Im selben Interview versicherte er noch einmal vehement:

„Bruno Kiefer ist kein deutscher Komponist, der nach Brasilien ausgewandert ist. Er ist ein brasilianischer Komponist, der umständehalber in Deutschland geboren ist.“<sup>14</sup>

---

Gitarre. Cosme wurde schon in dem Koellreutter gewidmeten Kapitel erwähnt, weil er Mitglied in der *Grupo Música Viva* war.

<sup>11</sup> Es war nicht möglich, Geburts- und Todesdatum von Júlio Grau herauszubekommen, aber man weiss, dass er ein bedeutender Lehrer seiner Zeit war. Heute trägt eine Schule in Porto Alegre ihm zu Ehren seinen Namen (*Escola Estadual Professor Júlio Grau*). - <[www.educacao.rs.gov.br](http://www.educacao.rs.gov.br)>. Access on 14.08.2012

<sup>12</sup> Chaves ist Professor am *Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*.

<sup>13</sup> Interview mit Celso Loureiro Chaves, von Jean Goldenbaum, durchgeführt am 14. November 2006.

<sup>14</sup> Interview mit Celso Loureiro Chaves, von Jean Goldenbaum, durchgeführt am 14. November 2006.

Dieser Aussage ist zu widersprechen. „Reiner Zufall“?, „umständehalber in Deutschland geboren“? Ich behaupte das Gegenteil dieser Ansicht und werde erklären, warum.

Logischerweise können wir inhaltlich die „deutsche Ausbildung“ von Kiefer mit der anderer Komponisten, die sich als Musiker an europäischen Konservatorien und Hochschulen graduiert haben, nicht vergleichen, aber die ersten zehn Lebensjahre eines Menschen und alles, was er in Bezug auf geistige, psychische, emotionale und charakterliche Bildung gelernt und erreicht hat, außer acht zu lassen, scheint mir wirklich unsinnig zu sein. Die brasilianische Anthropologin Dr. Alcida Ramos hebt die Bedeutung des Lernens in den ersten zehn Lebensjahren eines Menschen hervor:

„Obwohl der kulturelle Lernprozess bis zum Alter geht, ist das notwendig Wesentliche, um zu überleben, in den ersten zehn Lebensjahren eines Menschen gelernt.“<sup>15</sup>

Die Lernfähigkeit des Menschen ist bis zu seinem Tod unbegrenzt. Aber was das oben genannte „notwendig Wesentliche um zu überleben“ bedeutet bzw. die strukturelle Grundlage des Seins ist, baut sich in den ersten zehn Existenzjahren auf.

Sehen wir uns noch eine Erklärung an, dieses Mal von der *Rede Nacional Primeira Infância* („Nationales Netz für die kleine und frühe Kindheit“), einer brasilianischen Organisation, die zu Gunsten von Erziehung und Wohl des Kindes tätig ist, der Periode, unter der man die ersten sechs Lebensjahre, bzw. die Vorschulzeit versteht:

„Die ersten sechs Lebensjahre eines Kindes sind fundamental für die Entwicklung seiner physischen und psychischen Struktur und seines Sozialverhaltens. Die Erfahrungen in dieser Periode beeinflussen das ganze

---

<sup>15</sup> RAMOS. In: <[www.proyanomami.org.br/ensaio.htm](http://www.proyanomami.org.br/ensaio.htm)>. Access on 14.08.2012

Leben des Kindes in seinen Beziehungen zu Personen, die es umgeben. Das ist auch eine Phase größerer Verletzbarkeit und erfordert einen besonderen Schutz und ein sicheres, Geborgenheit vermittelndes Umfeld, was die Entwicklung seiner Fähigkeiten begünstigt.“<sup>16</sup>

Die obigen Erläuterungen weisen auf die Erfahrungen hin, dass sich „das ganze Leben des Kindes in seinen Beziehungen zu Personen, die es umgeben“, bzw. die Erlebnisse die sich im Ursprung der menschlichen Existenz ereignen, auf alle künftigen Jahre auswirken, weil sie die ersten Bausteine der Persönlichkeit sind.

Und wir möchten noch eine dritte Stellungnahme vorstellen, bevor wir mit unserem Abstecher fortfahren. Die Worte der nordamerikanischen Autorin Dr. Mary Young betonen die neurologische Formation und Hirnentwicklung, die in den ersten Lebensjahren eines Menschen stattfindet und wie diese physisch und mental seinen Charakter beeinflusst:

„Scientists now state, without equivocation, two key findings concerning human development:

1. A person's responses to internal and external stimuli depend on critical pathways and processes formed in the brain.

Research shows that billions of neurons in the brain must be stimulated to form sensing pathways, which influence a person's competence and coping (i.e., learning and behavioral skills), and biobehavioral processes, which affect a person's physical and mental health. In short, experiences in early life activate gene expression—and result in formation of the critical pathways and processes.

2. Positive and negative experiences in early childhood influence the formation of these critical pathways and processes.

Traumatic experiences may damage deep structures in the brain. Positive experiences in a child's physical, social, and psychological environments activate critical pathways and stimulate connections that enhance development.” For example - Simple, routine aspects of a physical environment such as noise, light, and temperature variations stimulate brain activity (...). Simple, routine aspects of a social and psychological environment

---

<sup>16</sup> Rede Nacional Primeira Infância. <[www.primeirainfancia.org.br](http://www.primeirainfancia.org.br)>. Access on 14.08.2012

such as touching, cooing, smiling, responding, and playing enhance babies' brain development.”<sup>17</sup>

Zusammengefasst: als Bruno Kiefer mit elf Jahren nach Brasilien kam, trug er schon kulturelles, emotionales, psychologisches Gepäck mit sich, das bei der Untersuchung seines Lebens und seines Werkes nicht außer acht gelassen werden kann, auch wenn er noch ein Kind war. Außerdem ist ja auch mit maßgeblich, dass seine Familie in ihrer ursprünglichen Kultur Deutsch war.

Wir können noch andere Aspekte hervorheben, die diese Sicht bestärken, aber in dieser Tiefe sprengen sie den Rahmen dieser Arbeit. Erwähnen wir nur die Macht der Alphabetisierung beim Aufbau des Charakters und des Gehirns eines Menschen, die auch nicht ignoriert werden kann. Studien im Bereich der Psycholinguistik und der Neurolinguistik befassen sich mit den Mechanismen, die das Gehirn benutzt, um eine Sprache zu lernen<sup>18</sup>. Die Muttersprache von Bruno ist Deutsch, auch wenn Portugiesisch logischerweise nach der Einwanderung den Platz in seinem Leben eingenommen hat. Außerdem gehörten die Lernschwierigkeiten in einer anderen Sprache zu seinem Ausbildungsweg, immerhin musste er plötzlich eine andere Sprache lernen, um in der Schule mitzukommen und sein Leben in einem neuen Land angehen zu können.

\* \* \*

Nach der Beendigung seiner Schulzeit schrieb sich Bruno Kiefer in zwei Hochschulen ein. Im *Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul* („Kunstinstitut

---

<sup>17</sup> YOUNG. 2007, p2-3.

<sup>18</sup> Mehr über Psycholinguistik und Neurolinguistik: STEINBERG, Danny D., NAGATA, Hiroshi, ALINE, David P.. *Psycholinguistics: Language, Mind and World*. Longman. 2001.

von Rio Grande do Sul“) erwarb er 1948 den akademischen Grad in Instrumentalfach Flöte. In der *Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)* („Staatliche Universität von Rio Grande do Sul“) erhielt er 1947 sein Diplom als Industrie-Chemiker.

Wenn wir uns über den Grund Gedanken machen, warum Kiefer seine Zeit und seine Fähigkeit zwischen Musik und Naturwissenschaft aufteilte, können wir einige Vermutungen anstellen. Zunächst einmal war damals bis noch in die heutige Zeit der Beruf des Musikers in Brasilien sehr schlecht angesehen. In einem Land mit so vielen sozial-ökonomischen Problemen bietet der Kunstbereich (und vor allem der der klassischen Musik) denjenigen, die sich ihm verschrieben haben, keinerlei finanzielle Sicherheit. Vielleicht deswegen hatte sich Kiefer für eine doppelte Ausbildung entschieden, um wirtschaftliche Sicherheit zu finden und um parallel dazu auf musikalischem Gebiet tätig sein zu können. Ein anderer Aspekt, der hier eine Rolle gespielt haben könnte: Bruno war zweifellos auf beiden Gebieten begabt. Seine Eignung für die Naturwissenschaften war etwas, was zu seinem Leben gehörte, worauf er nicht verzichten wollte. Bei der Analyse wird uns auch klar, warum er 1957, zehn Jahre nach seiner ersten Graduierung in Chemie, noch sein Diplom in Physik an derselben Universität machte<sup>19</sup>.

So begann Bruno Kiefer in Brasilien sein Berufsleben, in dem er auf zwei Gebieten tätig war (Geistes- und Naturwissenschaften) und seinen schöpferischen Geist interdisziplinär trainierte. 1950, parallel zum Amt des Physiklehrers, das er am *Colégio Anchieta* erlangte, nahm Kiefer an einem bedeutenden Moment in der Musikgeschichte in der Gaúcho-Region teil: Er war einer der Gründer des *Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA)*<sup>20</sup>. Dieses Orchester, das als ersten Dirigenten den

---

<sup>19</sup> In: MATTOS. 1994, p.54

<sup>20</sup> In: MATTOS. 1994, p.31

Ungarn und ebenfalls eingewanderten Pablo Komlós (1907-1978)<sup>21</sup> hatte, wurde eines der großen Sinfonie-Orchester Brasiliens. Renommiertere internationale Künstler wie Friedrich Gulda (1930-2000), Luciano Pavarotti (1935-2007), Monserrat Caballé (1933-) und José Carreras (1946-) stellten sich mit dem OSPA<sup>22</sup> vor. Kiefer war in diesem Orchester von 1950 bis 1952 zweiter Flötist<sup>23</sup>.

Obwohl er schon 18 Jahre in Brasilien wohnte, wurde Bruno Kiefer erst 1952 die brasilianische Staatsangehörigkeit zuerkannt. Dieser neue Status trug sicherlich zur Beschleunigung seines Berufslebens bei, denn so war Kiefer in den folgenden Jahren ununterbrochen als Mathematik- und Physiklehrer tätig, was ihm seinen Lebensunterhalt ermöglichte<sup>24</sup>. Bis hierher lief die Musik in seinem Leben nur nebenher. Aber seine musikalische Produktivität während dieser Zeit legte nahe, dass diese Kunst zu der Hauptbeschäftigung seines Lebens würde. In dieser Zeit geschahen zwei musikalisch relevante Ereignisse: Im Bereich der Musikwissenschaft debütierte Kiefer mit der Veröffentlichung seines ersten Buches. Der Titel macht uns noch einmal die Präsenz deutscher Wurzeln in seinem Leben klar: *Música Alemã: Dois Estudos* („Deutsche Musik: Zwei Studien“). Dieses Buch behandelt zwei Themen: das Romantische Lied und einige Instrumental-Werke von Wolfgang Amadé Mozart (1756-1791). 1985 wurde diese Arbeit neu aufgelegt, in der der Autor neue Texte über andere deutschsprachige Komponisten, wie Johann Sebastian Bach (1685-1750), Ludwig van Beethoven (1770-1826), Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856) und Johannes Brahms (1833-1897)

---

<sup>21</sup> Dirigent von bemerkenswerter Bedeutung in Rio Grande do Sul, wanderte Komlós auch wegen des 2. Weltkrieges in Südamerika ein. Er hat das OSPA 27 Jahre lang von dessen Gründung an bis zum Ende seines Lebens dirigiert. – NESRALLA. In: <www.memorial.rs.gov.br>. Access on 14.08.2012

<sup>22</sup> <www.ospa.org.br>. Access on 14.08.2012

<sup>23</sup> In: MATTOS. 1994, p.66

<sup>24</sup> Von 1956 bis 1962 unterrichtet Kiefer Mathematik in den *Cursos de Orientação para os Exames de Suficiência* in den Städten Porto Alegre, Belo Horizonte, Aracaju und São Carlos. Von 1958 an unterrichtete er „análise matemática“ an der *Faculdade de Filosofia da UFRGS* und auch in Porto Alegre Physik am *Colégio Júlio de Castilhos*.

hinzufügte. Man kann sagen, dass dieses Buch eine reiche Einführung in einige der wichtigsten Persönlichkeiten der deutschen Musik ist<sup>25</sup>.

Das Jahr 1961 ist als bedeutendes Jahr im Leben Bruno Kiefers gekennzeichnet, aus folgendem Grund: er trat in der Öffentlichkeit das erste Mal als Komponist auf, und dies recht publikumswirksam. Kiefer hatte den ersten Preis im *Concurso de Composição Musical da Universidade da Bahia* („Kompositionswettbewerb der Universität Bahia“) gewonnen. Wir erinnern uns daran, dass zu dieser Zeit Koellreutter die Leitung der Musik in Bahia an Widmer übergab. Wie wir schon gesehen haben, war diese Region eine der bedeutendsten in Brasilien bezüglich Musikkomposition<sup>26</sup>. Aber es war erst 1964, als Kiefer die grosse Entscheidung seines Lebens traf: seine berufliche Karriere ganz und ausschließlich der Musik zu widmen.

\* \* \*

„Die Wende hat sich 1964 im Februar ergeben. Da habe ich entschieden: ich werde Komponist. Ich werde Berufsmusiker. Ich werde täglich komponieren, zu bestimmten Uhrzeiten, ob es regnet oder auch nicht.“<sup>27</sup>

Bruno Kiefer ist genau 40 Jahre alt gewesen, als er diese Entscheidung getroffen hatte. Von diesem Moment an schrieb der Komponist ununterbrochen bis zu seinem Tod Musik. Die Zahlen sind interessant. Bis zum bestimmten Jahr 1964 hatte Kiefer ca. 30 Werke geschrieben. In den folgenden 23 Jahren seines Lebens

---

<sup>25</sup> In der Wiederauflage 1985 wurde der Untertitel geändert. - KIEFER, Bruno. *Música Alemã: Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms e Schumann*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1985.

<sup>26</sup> Es war nicht möglich herauszufinden, mit welchem Werk Kiefer den Wettbewerb gewann.

<sup>27</sup> In: MATTOS. 1994, p.14

schuf er annähernd weitere 100 Stücke, hinterliess also ein ansehnliches Werk von ca. 130 Kompositionen.

Nehmen wir das Jahr 1964 als das für Kiefer ausschlaggebende seiner Musiker-Karriere (in diesem Jahr fand in Brasilien auch der Militärputsch statt, ein Ereignis, das wir in dieser Arbeit in dem Ernst Widmer gewidmeten Kapitel beschrieben haben). Die Werke vor diesem Jahr, datiert ab 1956, bestehen mehrheitlich aus Stücken für Gesang (Lieder, Chor a capella oder in Begleitung mit kleinen Ensembles), unter ihnen müssen wir die zehn zwischen 1957 und 1962 komponierten Lieder für hohe Stimme und Klavier hervorheben<sup>28</sup>. Die Sopranistin Luciana Kiefer (Tochter des Komponisten) kommentiert die Stücke:

„Ausser der Einmaligkeit in der Anwendung der Tonalität/Atonalität stoßen wir auf die Verwendung rückgreifender Muster (harmonische und melodische Intervalle, die sich wiederholen, so wie auch oft vorkommende rhythmische Sätze).“<sup>29</sup>

Die Vorliebe Bruno Kiefers für Vokalmusik in seinem Werk ist auffallend. Unter den annähernd 130 Stücken, die er in seinem Leben geschrieben hat, sind in etwa 70 Gesänge integriert. Seine Gedanken dazu sind aufschlussreich:

„Ich mag die menschliche Stimme sehr. Ich glaube, sie ist bis heute das beste Instrument. Es ist mir aufgefallen, dass ich wirklich das Gewicht überwiegend auf die Stimme gelegt habe. Aber das war nicht bewusst. Ich mag eben die Stimme.“<sup>30</sup>

Außer der erklärten Vorliebe Kiefers für Gesang gibt es einen anderen Faktor, der dazu beigetragen hat, dass der Komponist so viel für dieses „Instrument“, wie er

---

<sup>28</sup> Unter diesen zehn Liedern ist eines, das mit Klavier und Flöte begleitet wird.

<sup>29</sup> KIEFER. 2005, p.24-27

<sup>30</sup> CHAVES. 1983.



die menschliche Stimme oben nannte, geschrieben hat: Die Existenz zweier bedeutender Chöre in Porto Alegre.

Der erste dieser zwei Chöre, der *Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul* wurde 1955 von der Dirigentin Madaleine Ruffier (19??-1978) gegründet und gilt als der erste Gaúcho-Chor von nationaler und internationaler Bedeutung. Dieser Chor befasste sich sowohl mit Alter Musik (Mittelalter und Renaissance), als auch mit zeitgenössischer brasilianischer. Er präsentierte Werke berühmter Komponisten wie Heitor Villa-Lobos (1887-1959) und beschäftigte sich ebenso mit der Verbreitung von „gaúcho“ Komponisten, unter ihnen Bruno Kiefer. Der Chor stellte sich nicht nur in Brasilien vor, sondern auch in anderen Ländern Südamerikas, wie Argentinien, Chile, Peru und Bolivien<sup>31</sup>.

Der zweite Chor, gegründet 1962, nannte sich *Coral de Câmara do Rio Grande do Sul* („Kammerchor von Rio Grande do Sul“). Seine Leiter waren Carlos Jorge Appel (1940-), Karl Faust, Alfred Hülsberg, Hélvia Juchem und Nei Brasil Ferreira<sup>32</sup>. Auch dieser Chor war erfolgreich und realisierte Vorstellungen in Chile und Brasilien. In seinem letzten großen Konzert vor seiner Auflösung 1969 wurde die *Cantata do Encontro* für Chor und Bläserquintett von Bruno Kiefer aufgeführt<sup>33</sup>.

Zweifellos regten diese zwei Chöre Kiefer an, für sie zu komponieren, weil sie ihm die Möglichkeit anboten, seine Musik regelmässig aufzuführen.

\* \* \*

---

<sup>31</sup> In: MATTOS. 1994, p.77

<sup>32</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum von Karl Faust, Alfred Hülsberg, Hélvia Juchem und Nei Brasil Ferreira herauszufinden. Karl Faust und Alfred Hülsberg waren auch in Brasilien eingewanderte deutsche Musiker. Der erste kehrte nach Deutschland zurück, um bei der *Deutsche Grammophon* zu arbeiten. Der zweite Dirigent und Komponist war auch Dirigent-Assistent beim *Orquestra Sinfônica de Porto Alegre*. – In: MATTOS. 1994, p.24

<sup>33</sup> In: MATTOS. 1994, p.43.

Ausser der Vokalmusik schrieb Kiefer auch Werke für Kammer und Orchester. Wenn wir über seine Stücke vor 1964 sprechen, müssen wir seine sieben interessanten Stücke für Solo-Klavier erwähnen, unter ihnen sind seine einzigen Sonaten (die 1. von 1958 und die 2. von 1959).

Die brasilianische Pianistin Cristina Gerling, Spezialistin in der Klaviermusik Kiefers, bezeichnet seine Kompositionen für dieses Instrument auf folgende Weise:

„In seiner Musik für Klavier finden wir Anspielungen auf Praktiken und Prozesse wiederkehrender Epochen, wie im Verwenden von traditionellen Titeln und Formaten – Fuge, Sonate, Toccata. Schrittweise offenbart seine Musik eine Tendenz zur Aufnahme von radikaleren und gewagteren Ideen. Das Ergebnis erscheint in der Annahme einiger Praktiken und Prozesse, die man in der post-tonalen Musik dieses (20.) Jahrhunderts gebrauchte.“<sup>34</sup>

\* \* \*

1965 fand Bruno Kiefer mit seiner Kantate *Noite Consoladora* für Chor und Orchester<sup>35</sup> ehrenvolle Erwähnung im *Concurso de Composição da Rádio MEC* („Kompositionswettbewerb des Radio-Senders MEC“). Im selben Jahr war er Mitglied der Jury des *Concurso Nacional de Composição Musical da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia* („Nationaler Kompositionswettbewerb der Musikhochschule der Universität Bahia“).

Von diesem Moment an machte sich Kiefer in der Musikszene Rio Grande do Suls immer präsenter. 1966 gründete und leitete er die Kurse des *Seminário Livre de Música de Porto Alegre* („Freie Musikseminare von Porto Alegre“). 1967 war er als berufener Professor auf dem *1 ° Festival de Música Erudita da Universidade Federal*

---

<sup>34</sup> MATTOS. 1994, p.12

<sup>35</sup> Obwohl es diesen Preis 1965 erhielt, wurde dieses Stück kurioserweise erst 1981 uraufgeführt. Der Text ist vom gaúcho José Paulo Bisol (1928-). Das Werk hiess erst *Noite Amada*.

de Goiás („1. Klassische Musik Festival der Staatliche Universität Goiás“) tätig. 1968 förderte er das *Seminário de Música e Cultura Contemporânea* an der *Universidade de Passo Fundo* („Musik- und zeitgenössische Kultur Seminar na der Universität Passo Fundo“). Noch im Jahr 1968 veröffentlichte Kiefer auch sein zweites musikwissenschaftliches Werk, das Buch *História e Significado das Formas Musicais* („Geschichte und Bedeutung der musikalischen Formen“)<sup>36</sup>.

1969 festigte er seine Karriere als Professor für Musik in dem er Vorlesungen an der *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* („Universität Rio Grande do Sul“) und an der *Universidade Federal de Santa Maria* („Universität Santa Maria“) gab. Ab 1972 übte er auch Funktionen an der *Universidade Federal de Caxias do Sul* („Universität Caxias do Sul“) aus. Noch im selben Jahr nahm er als Gastprofessor für Komposition und Musikanalyse am 6.º *Festival de Inverno de Ouro Preto* („6. Wintermusikfest von Ouro Preto“) teil<sup>37</sup>.

Wir können sagen, dass Kiefer schon in den 70er Jahren als Komponist national bekannt war. In seinem Lebenslauf stehen wichtige Preise wie auch ehrenvolle Erwähnungen im *Concurso de Composição do Instituto Goethe do Brasil* („Kompositionswettbewerb des Goethe Institutes in Brasilien“) (1973) und im *Concurso Nacional de Composição da FUNARTE/MEC* (1983) („Kompositionswettbewerb FUNARTE/MEC“). In diese Zeit fallen auch einige seiner bedeutendsten Werke, über die wir im Folgenden sprechen.

*Em poucas notas* („Aus wenigen Noten“) besteht ein Stück für Klavier, das, wie der Titel schon ahnen lässt, nur eine Minute dauert. Interessant ist die Komposition zu erwähnen, weil sie uns eine konstruktivere Seite des Werks von

---

<sup>36</sup> KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. 4a. ed. Editora Movimento. Porto Alegre. 1981.

<sup>37</sup> Erinnern wir uns daran, dass es auf diesem selben Festival in Ouro Preto war, wo sich die interessante Episode mit Walter Smetak in einer der Kirchen der Stadt abspielte, in der er seine exzentrische Musik vorstellte. Wir haben im vorherigen Kapitel darüber berichtet.

Kiefer verdeutlicht, im Gegensatz beispielsweise zu den *Madrigais Gaúchos* (Zyklus für 4-stimmigen Chor), wo seine größte Sorge der Klangfarbe und dem Klang galt. An diesem kurzen Stück arbeitet Kiefer und stellt aus seiner persönlichen Sicht am deutlichsten die Atonalität vor. Die Musik ist atonal, aber enthält identifizierbare Formen und Phrasierungen. Wir können bei diesem Werk eine Parallele zu den *Variationen op. 27* von Anton Webern (1883-1945) ziehen, nicht nur wegen der Kürze beider Kompositionen, sondern auch wegen der von den Komponisten verwendeten Intervall-Spielen, mal durch Vertikalität, mal durch Zellen und kleine Notengruppen, die zum Aufbau dessen beitrugen, aus dem ein Melodiefragment entstand<sup>38</sup>. Diese scheinen in beiden Werken durch Gruppierungen untergeordneter Klangideen vorzukommen. Der brasilianische Musikwissenschaftler Laitano weist in einem Artikel über dieses Werk von Kiefer darauf hin:

„(...) der Komponist schafft ein wahres Mosaik von Klängen, ein charakteristisches Klangbild seines Kompositionsstils.“<sup>39</sup>

1975 komponierte Kiefer sein bedeutendstes sinfonisches Werk: *Poema Telúrico*. Es dauert 25 Minuten und besteht aus 2 Sätzen (*Horizonte* und *Movimentos Erráticos*). Das Stück wurde angeregt durch die Gedichte des gaúcho Poeten und Schriftstellers Carlos Nejar (1939-)<sup>40</sup>. Die brasilianische Musikwissenschaftlerin Cardassi kommentiert das Werk und erwähnt dabei auch ein anderes Werk Kiefers, *Campeadores*:

---

<sup>38</sup> SOLOMON. 1973, p.72-87

<sup>39</sup> LAITANO. <[www.ex-machina.mus.br/welcome.htm](http://www.ex-machina.mus.br/welcome.htm)>. Access on 14.08.2012

<sup>40</sup> Nejar ist einer der bedeutendsten Schriftsteller und Poeten Rio Grande do Suls und ist Mitglied der *Academia Brasileira de Letras*. Seine von Kiefer in dem genannten Werk benutzten Gedichte stehen im Buch *O campeador e o vento*, von 1966. Kiefer komponierte auch ein anderes Stücke für Chor und Orchester zu diesem Buch mit dem Titel *Campeadores* (1973). – NEJAR, Carlos. *O campeador e o vento*. Livraria Sulina Editora. Porto Alegre. 1966.

„(...) der epische Charakter und die tellurische Thematik der Poesie Carlos Nejars sind von Kiefer musikalisch verarbeitet durch das Vorhandensein von Gesten mit wiederholendem und percussivem Charakter, die Klangatmosphäre von Spannung und Unruhe herstellen. Die melodischen Reihen (...) liegen nebeneinander mit brüsken und aggressiven Gesten, die den Ablauf zerstückeln und in *Campeadores und Poema Telúrico* einen Eindruck grosser Dramatik und ein Gefühl ständiger Unterbrechung des Ablaufs vermitteln.“<sup>41</sup>

Wir haben schon die Chor-, Klavier-, Sinfonische- und Liedermusik Bruno Kiefers angesprochen. Nun werden wir über das andere wichtige Instrument in seinen Kompositionen sprechen: die Blockflöte [diese „Liebe“ kommt ja auch von seinem Instrument her]. Zur Blockflöte besteht eine besondere Beziehung zur traditionellen gaúcho-Musik, weil diese eines der geläufigsten Instrumente der Anden-Folklore ist. Obwohl die Gebirgskette der Anden sich nicht bis nach Brasilien ausdehnt, stimmt die argentinische Kultur in vieler Hinsicht mit der des südlichen Brasiliens überein. Typische Blasinstrumente der Anden, ähnlich der Blockflöte, wie die „Quena“, die „Anata“, die „Tarka“, der „Mohoceño“ und der „Quenacho“, sind in diesen Regionen charakteristisch<sup>42</sup>. Kiefer hat drei bedeutende Werke für die Blockflöte geschrieben. Bei dem ersten, 1976 geschrieben, handelt es sich um einen Zyklus mit fünf Stücken mit dem Titel *Poemas da Terra* für eine Blockflötengruppe. Die Ästhetik der *Poemas da Terra* versetzt uns in eine folkloristische Andenatmosphäre, doch entfernt sie sich gleichzeitig nicht von der Schlichtheit brasilianischer Popularmusik. 1983 wurde *Música sem incidentes* in zwei Sätzen für Altflöte und Gitarre geschrieben. Wieder einmal stoßen wir auf ein gaúcho-Szenario, wo die Gitarre einfach die tonale Harmonie übernimmt und der Flöte das Amt der Ausführung von einfachen und fast kindlichen Melodien überlässt.

---

<sup>41</sup> CARDASSI. 1999, p.1-3

<sup>42</sup> ROMERO. 2001, p.6-49

Aber zweifellos muss *Música para gente miúda*<sup>43</sup> („Musik für kleine Menschen“) von 1985 besonders genannt werden, wenn wir das Thema Blockflöte behandeln. Dieses Werk besteht aus einer Sammlung von 24 didaktischen Stücken für das Solo-Instrument oder für kleine Gruppen, manchmal auch mit Begleitung von Gitarre oder Violine. Der erste Grund, dieser Komposition Bedeutung beizumessen, ist ihr didaktischer Wert. So wie Ernst Widmer bei seinen *Ludus Brasilienses* (1966), hat es Kiefer geschafft, dem Werk eine ästhetische Note zu geben, die den Studenten sowohl über die Beziehung zur modernen, wie zur folkloristischen Musik in Kenntnis setzt. Es ist bekannt, dass in Deutschland vielen Kindern die Musik nahegebracht wird und verpflichtender Bestandteil schulischer Lehrpläne in diesem Land ist, was in Brasilien leider nicht der Fall ist. Normalerweise ist die Blockflöte als didaktisches Instrument das erste der Kinder, weil sie durch niedrige Kosten leicht zu beschaffen ist und gleichzeitig beim Schüler eine motorische und technische Entwicklung ermöglicht. So erweiterte Kiefer mit *Música para gente miúda* die wenige brasilianische didaktische Literatur mit etwas sehr wertvollem, wobei er ein Lernen durch die Blockflöte vorschlug, die sich unter allen Aspekten in einem Land mit so vielen sozial-ökonomischen Problemen wie Brasilien besonders eignet. Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass *Música para gente miúda* eines der bedeutendsten didaktischen Bücher des 20. Jahrhunderts in Brasilien ist.

\* \* \*

Noch ein Werk müssen wir darstellen, und zwar ein, das Kiefers Ideen als reifen Komponist im instrumentalen Bereich bildet:

---

<sup>43</sup> KIEFER, Bruno. *Música para gente miúda*. Movimento. Porto Alegre. 1983.

## ***Interrogações***

Bruno Kiefer war 62 Jahre alt, als er das Werk *Interrogações* („Befragungen“ oder „Fragenzeichen“) geschrieben hat. Es ist für Tuba und Klavier und dauert ca. 4 Minuten.

Damir wir verstehen, wie die Kompositionsgedanken Kiefers funktionieren, vergleichen wir sein Werk mit einem anderen Kammermusikstück, das von einem der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts geschrieben wurde: *Interrogações* kann als eine brasilianische Variante des Stücks von Olivier Messiaen (1908-1992) *Le Merle Noir* (1952), für Flöte und Klavier gesehen werden.

Kiefer benutzte praktisch die gleiche Idee des Franzosen in seinem Werk. In beiden Werken spielt das Klavier Akkorde oder Melodien in Oktaven, während das melodische Instrument eine Hauptrolle spielt: Messiaens Melodien basieren auf schnellen Tönen in Wellenbewegung, die den Gesang des schwarzen Vogels imitieren und Kiefers Melodien basieren auf den Gleichtönige-staccato-Sechzehntelnotentriolen, die die Fragenzeichen andeuten.

Sogar die Flatterzunge-Technik der Flöte wird von Kiefer durch die schnellen staccato-Triolen nachgeahmt<sup>44</sup>:



### Messiaen

<sup>44</sup> Die folgenden Notenteile stammen aus: MESSIAEN, Olivier. *Le Merle Noir*. Éditions Musicales Alphonse Leduc. Paris, Frankreich. 1952. - und KIEFER, Bruno. *Interrogações*. Funarte. Rio de Janeiro, Brasil. 1973.



### Kiefer

Das Klavier im Stück Kiefers hat auch die gleiche Idee wie im Stück von Messiaen. Manchmal wird die Melodie von hohen Akkorden begleitet, die in grossen Intervallen springen:

p

mf

p

mf

mf

p

p

### Messiaen

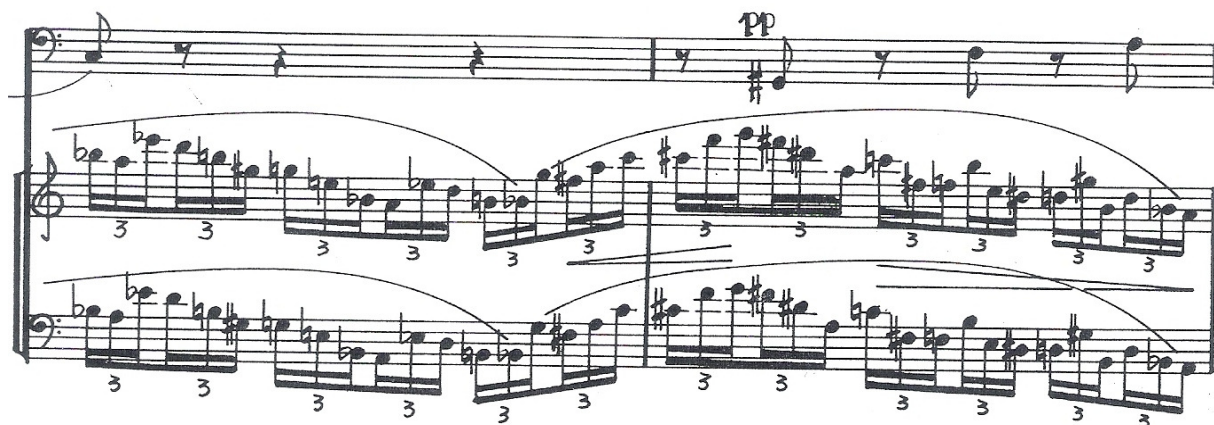




### Kiefer

Eine andere Ähnlichkeit im Teil des Klaviers zwischen den beiden Werken sehen wir in den oktavierten Melodien:

### Messiaen



### Kiefer

Motive mit kurzen und raschen Tönen sind auch in beiden Stücken zu finden. Während sie bei Messiaen Vogelrufe imitieren, repräsentieren die von Kiefer den Bogen des Fragenszeichens:

The image shows the beginning of the piano introduction for 'Un peu vif, avec fantaisie' by Olivier Messiaen. The score is written for piano and includes a melody in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The left hand features a continuous triplet pattern. The right hand has a melody with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Modéré' and the mood is 'Un peu vif, avec fantaisie'. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte), 'ff' (fortissimo), and 'p' (piano). There is a 'Ped.' (pedal) marking in the left hand and a '\*' symbol at the end of the score.

### Messiaen

Moderado (♩ = 76)

TUBA

PIANO

pp

pp

mf

mf

mf

8<sup>e</sup>

ped

### Kiefer

Und in beiden Werken gibt es Momente, in denen die Instrumente solo spielen. Der Vogel und die Fragezeichen erscheinen nicht nur durch die Flöte und die Tuba, sondern auch durch das Klavier. Das Klavier wirkt nicht nur als eine harmonische Begleitung für das Melodieinstrument. Es hat auch seine repräsentative Funktion:

*f* *ff* *p* *ff* *f*

3 (pour 2)

flatterzunge

*ff* *f*

3 (pour 2)

*f* *ff* *f* *flatterzunge* *ppp*

### Messiaen

expressivo

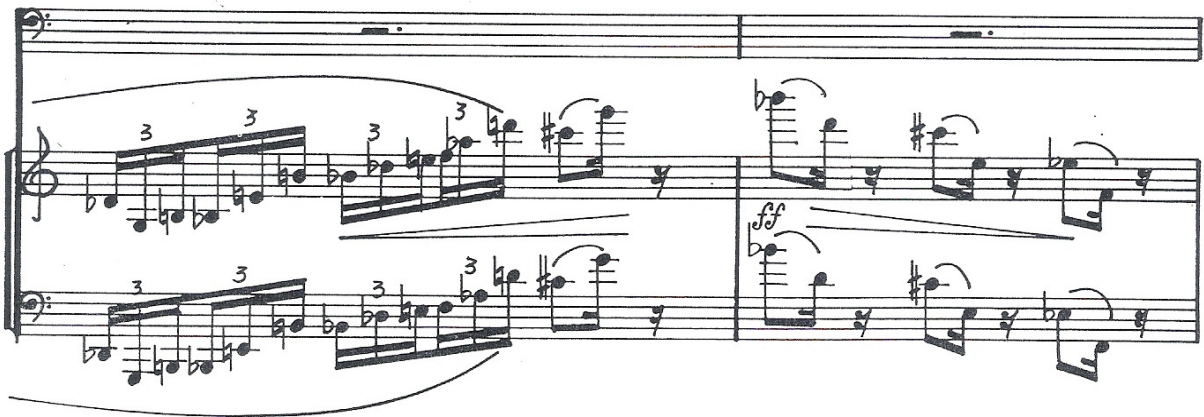
The first system of the musical score consists of a bass line and a treble line. The bass line begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and then another triplet. The treble line contains chords and single notes. The second system continues the bass line with more triplets and eighth notes, while the treble line has rests followed by a few notes. Dynamics include *p*, *pp*, *f*, and *ff*. A section in the bass line is marked *f. sub* (sub-octave). The system ends with an 8va (octave up) marking.

# Kiefer

The second system of the musical score consists of a treble line and a bass line. The treble line features a long, flowing melodic line with a slur over it, consisting of eighth and sixteenth notes. The bass line contains chords and single notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).



## Messiaen



## Kiefer

Die Musik Kiefers entwickelt sich progressiv durch eine Hauptidee (in diesem Fall die Sechzehntelnotentriolen). Die Motive wiederholen sich in verschiedenen Höhen und manchmal in rhythmischen Variationen. Das einzige Mal, da sich ein Teil identisch wiederholt, ist im Klavierteil (Takte 47-50 und Takte 69-71)<sup>45</sup>.

Messiaens Stück hat jedoch die Form A-B-A'-B'-Coda und die Coda wird durch serielle Techniken strukturiert<sup>46</sup>. Kiefer benutzt auch keine Zwölftonreihe und

<sup>45</sup> Ein anderes Beispiel für Kiefers Formlosigkeit ist sein Septett *Linhas Contorcidas*.

<sup>46</sup> PRIORE. 2001, p.11-13

die Dissonanzen scheinen in freier Atonalität. Messiaen benutzt auch klaren und traditionellen Kontrapunkt, Kiefer dagegen nicht<sup>47</sup>.

Am Ende seines Lebens hatte sich Kiefer mit verschiedenen Musiktechniken beschäftigt und *Interrogações* zeigt, dass er einen eigenen Stil entwickelt hat, indem er die musikalische Sprache des 20. Jahrhunderts und seine eigene Vorschläge kombinierte.

\* \* \*

Kehren wir zur Chronologie des Lebens Bruno Kiefers zurück und behandeln wir noch einmal seine musikwissenschaftliche Produktion, die parallel zur kompositorischen einherlief. Das dritte Buch, das er 1969 veröffentlichte, heißt *Elementos da Linguagem Musical*<sup>48</sup> („Elemente der musikalischen Sprache“) und enthält etwas wichtiges: unter anderem behandelt es im Kapitel *Música e Língua* („Musik und Sprache“) Themen die spezifischen Konzepte der gesungenen Musik, ein in der brasilianischen didaktischen Bibliographie selten enthaltener Stoff<sup>49</sup>. Im folgenden Jahr wurde *Mário Andrade e o modernismo na Música Brasileira*<sup>50</sup> („Mário de Andrade und der Modernismus in der brasilianischen Musik“) herausgegeben, ein für die brasilianische Musik interessanter Text zur Bedeutung des Musikwissenschaftlers und Schriftstellers Mário Andrade (1893-1945), ein bereits in dieser vorliegenden Arbeit im Kapitel zu Martin Braunwieser angesprochenes Thema.

---

<sup>47</sup> Siehe die Messiaens Imitationstechnik im *Le Merle Noir* zwischen Takten 11 und 15.

<sup>48</sup> KIEFER, Bruno. *Elementos da Linguagem Musical*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1969.

<sup>49</sup> In: MATTOS. 1994, p.17-18

<sup>50</sup> KIEFER, Bruno. *Mário de Andrade e o Modernismo na Música Brasileira. Aspectos do modernismo brasileiro*. URGs. Porto Alegre. 1970.

1978 hat Kiefer das Buch *O Romantismo na Música*<sup>51</sup> („Die Romantik in der Musik“) geschrieben, bei dem es sich spezifisch um diese Periode handelt. Schließlich ist die anspruchsvollste seiner musikwissenschaftlichen Arbeiten 1983 abgeschlossen worden und in fünf Bänden erschienen: Der Band *História da Música Brasileira*<sup>52</sup> („Geschichte der brasilianischen Musik“) berichtet über die Geschichte von der Entdeckung Brasiliens bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts; *A Modinha e o Lundu*<sup>53</sup> („Die ‚Modinha‘ und der ‚Lundu‘“) behandelt diese beiden typischen populär brasilianischen Stile; die Bände *Vila-Lobos e o Modernismo*<sup>54</sup> („Villa-Lobos und der Modernismus“) und *Francisco Mignone: Vida e Obra*<sup>55</sup> („Francisco Mignone: Leben und Werk“) widmen sich diesen Komponisten und ihrem Werk.

Noch zwei letzte Bände kamen 1983 und 1987 heraus, nämlich: *A Música Profana de José Maurício*<sup>56</sup> („Die profane Musik José Maurícios“) e *O Piano na Obra de Carlos Gomes*<sup>57</sup> („Das Klavier im Werk Carlos Gomes“). Beide Bücher behandeln Originalaspekte brasilianischer Literatur. Beim ersten handelt es sich um die wenig bekannte profane Musik von José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Pater und Komponist, der als einer der wichtigsten Schöpfer liturgischer kolonialer brasilianischer Musik gilt. Daher wäre seine weltliche Musik nahezu unbekannt, hätte nicht Kiefer durch sein Engagement und seine Forschungen die daraus resultierende Publikation geschaffen. Die zweite Schrift hat ebenfalls ein Forschungsdefizit behandelt: da Antônio Carlos Gomes (1836-1896) als der größte brasilianische Oper-

---

<sup>51</sup> KIEFER, Bruno. *O Romantismo na Música*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. Editora Perspectiva. São Paulo. 1978.

<sup>52</sup> KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1983.

<sup>53</sup> KIEFER, Bruno. *A Modinha e o Lundu*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1983.

<sup>54</sup> KIEFER, Bruno. *Vila-Lobos e o Modernismo*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1983.

<sup>55</sup> KIEFER, Bruno. *Francisco Mignone: Vida e Obra*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1983.

<sup>56</sup> KIEFER, Bruno. *A Música Profana de José Maurício*. **Estudos Mauricianos**. FUNARTE – Instituto Nacional de Música. Rio de Janeiro. 1983.

<sup>57</sup> KIEFER, Bruno. *O Piano na Obra de Carlos Gomes*. **Carlos Gomes: uma obra em foco**. FUNARTE. Rio de Janeiro. 1987.

Komponist gilt, ist sein pianistisches Werk kaum verbreitet. Kiefer sammelte dieses Werk und kommentierte es.

\* \* \*

Nachdem wir verschiedene Werke von Bruno Kiefer vorgestellt und kommentiert und auch seine Arbeiten als Musikwissenschaftler hervorgehoben haben, versuchen wir nun die künstlerischen Ideen des Musikers zusammenzufassen. Beginnen wir mit seiner eigenen Erklärung:

„Wenn eine bestimmte ästhetische Tendenz sich manifestiert, verallgemeinert, Reaktionen der Unterstützung oder Ablehnung hervorruft, dann wird sie so wie jedwede andere soziale Manifestation von Bedeutung sein.“<sup>58</sup>

In den Worten oben erwähnt Kiefer die Bedeutung einer ästhetischen Tendenz in einer Gesellschaft, sei sie nun unterstützt oder abgelehnt. Durch diese Erklärung drückt er seine Meinung aus, dass Kunst etwas Bedeutendes sein sollte, sei es nun etwas Angenehmes oder Unangenehmes. Die folgenden Ausschnitte, wie der obige, gehören zu einem vom Komponisten 1964, bzw. in einer Zeit geschriebenen Text, in der avantgardistische, experimentelle und aleatorische Musik erst begannen, sich in Brasilien auszubreiten (Dank der Anstrengungen Koellreutters, Smetaks, Widmers und anderer Komponisten). Obwohl Kiefer nicht mit „aleatorischer Musik“ arbeitete, bestand er darauf, seine Meinung über diesen Stil zu veröffentlichen, in dem er diejenigen verurteilte, die kurzsichtigerweise ablehnen, was sie nicht verstehen. Zuerst stellt er das Problem heraus:

---

<sup>58</sup> In: MATTOS. 1994, p.29



„Bestimmte Tendenzen der modernen Musik haben die Eigenschaft, eine unausweichliche Reaktion bei der Mehrheit der Leute hervorzurufen: das ist das Ende der Kunst.“<sup>59</sup>

Weiter, bevor er wirklich zur aleatorischen Musik kommt, blickt er in der Musikgeschichte etwas zurück und zitiert den Serialismus, in dem er dessen schöpferischen Prozess erklärt und seine Berechenbarkeit kritisiert:

„Erfinden (in der seriellen Musik) bedeutet hier nicht mehr, Inspiration zu haben, etwas mitteilen zu wollen oder innere Zustände auszudrücken. Erfinden bedeutet hier, neue Kombinationen der Serienanfänge auszuarbeiten, bedeutet reine Konstruktion, Schöpfung von Klangformen, die durch sie selbst einen Wert haben, die nichts mehr bedeuten, als das, was sie sind.“<sup>60</sup>

Und die „übertriebene Verunmenschlichung“ und die „übertrieben große Steifheit“<sup>61</sup> dieser Musik verurteilend, stellt er fest, dass auf der Suche, der Musik das Menschliche wiederzugeben, das Aleatorische einer der möglichen Wege ist:

„Es lässt sich abschließend sagen, dass in der menschlichen Interpretation aleatorische Faktoren mit im Spiel sind, bzw. der Zufall (...) Folglich wurde der Zufall mathematisch in der Komposition behandelt. In nicht elektronischen Kompositionen dienten die Interpreten selbst als Vehikel des Zufalls, indem der Zufall selbst schließlich zum schöpferischen Element wurde.“<sup>62</sup>

Indem er das Aleatorische und den „Faktor Zufall“ in der Musik erklärt, verteidigt Kiefer diesen Stil gegen seine tendenziösen Kritiker:

---

<sup>59</sup> In: MATTOS. 1994, p.29

<sup>60</sup> In: MATTOS. 1994, p.32

<sup>61</sup> In: MATTOS. 1994, p.28

<sup>62</sup> In: MATTOS. 1994, p.31-32

„Bevor irgendein Leser ein voreiliges tendenziöses Urteil über diese Kunst fällt, beeile ich mich, ihm zu zeigen, dass die Künstler, die so verfahren, tiefe Wurzeln in der aktuellen Kultur haben, der Kultur, die vor allem durch die Wissenschaft informiert und orientiert ist.“<sup>63</sup>

Wie wir oben sahen, stellt er eine Parallele zur Wissenschaft her. Es ist höchst interessant, wie er sich auf die Wissenschaft beruft, um einen Vergleich zwischen „Zufall in der künstlerischen Schöpfung“ und dem „Zufall in der Schöpfung der Erde“ zu ziehen:

„Alles Leben auf der Erde mit seiner märchenhaften Reichhaltig- und Unterschiedlichkeit, unsere ganze Kultur, sind Zufallsfrüchte des Schöpfers. Am Anfang war Durcheinander. Dann, nach einiger Zeit haben sich Moleküle von Proteinen und Kernsäuren und einige minerale Substanzen per Zufall zusammengefunden und die erste lebende Zelle entstand.“<sup>64</sup>

Kiefer ergreift keine Partei, stellt sich nicht gegen oder für jenen Musikstil. Er beabsichtigt nur, mit Vorurteilen und negativen Stereotypen einer bisher kaum verstandenen Art von Musik zu brechen. Er schließt:

„Zweifellos handelt es sich um einfache Theorien und die Welt wird dem Verstand zugänglich und handlich.

Wird jemand den aleatorischen Künstlern abstreiten können, dass sie etwas Essenzielles unserer Kultur zum Ausdruck bringen? Wird sie jemand realitätsfern oder als dekadenten Bourgeois bezeichnen können? Oder als unmenschlich?

Ich wiederhole, dass ich mich enthalte, Partei zu ergreifen.

Ich möchte lediglich das Problem darlegen und zeigen, dass diese Künstler in ihrer Zeit tief verwurzelt sind.“<sup>65</sup>

\* \* \*

---

<sup>63</sup> In: MATTOS. 1994, p.27

<sup>64</sup> In: MATTOS. 1994, p.26

<sup>65</sup> In: MATTOS. 1994, p.34

Ein anderes Thema – ähnlich, wie es bei den anderen Komponisten in dieser Arbeit erörtert wurde –, erweckte auch die Aufmerksamkeit Bruno Kiefers, nämlich die Situation des Musikunterrichts in Brasilien. In einem 1965 veröffentlichten Artikel in der Zeitung *Correio do Povo*<sup>66</sup> drückte er seine Empörung über die Rückständigkeit und die schlechte Qualität dieser Ausbildung im Land aus:

„Im Erziehungssystem muss vieles überprüft werden. Es reicht, sich zum Beispiel daran zu erinnern, dass nur sehr wenige, die die Musikschule verlassen, Musik lesen können und selbst wenn, höchstens tonale Musik lesen können. Atonalität, Dodekafonie, Serialismus sind in der Musik noch immer der „Teufel“ selbst, während in fortgeschrittenen Ländern die Diskussionen darüber schon einer entfernten Vergangenheit angehören. Wie stellt man einen Chor mit Musikern zusammen, die nicht lesen können? Oder wie überwindet man die Realitätsferne unserer Musiker in Beziehung zu ihrer Zeit – und selbst prominente Interpreten ignorieren oft die zeitgenössische Musik – wenn unser Erziehungssystem sich ausschließlich innerhalb der klassischen und romantischen Epochen bewegt? Wird es einen fruchtbaren Boden für Musikschöpfung geben können, wenn selbst die an Musik Interessierten total in der Vergangenheit leben?“<sup>67</sup>

Kiefer kritisiert verschiedene Bereiche der Musik in Brasilien: die musikalische Ausbildung versagt, Folge davon sind halb analphabetische Musiker und Unwissende, die keine Ahnung von aktueller Ästhetik haben, verurteilt auch die Interpreten (bis sogar die „Prominenten“), die die zeitgenössische Musik ignorieren. Auf die Zukunft hinweisend, schließt er ab: wenn es keine ästhetische Anpassung an die Zeit gibt, wie werden sich neue Werke nächster Komponistengenerationen befruchten?

---

<sup>66</sup> O *Correio do Povo* ist heute eine der wichtigsten Zeitungen in Porto Alegre.

<sup>67</sup> In: MATTOS. 1994, p.49

Nach dieser Beurteilung gibt der Komponist im selben Text ein Rezept, das aus der Stagnation dieser Situation herausführt. Er beschuldigt auch die elektronische Musik, die zur musikalischen Passivität der sozialen Masse beiträgt:

“Diese Masse zu bewegen, heißt kreieren, Chöre zu stützen und zu stimulieren, weil der Gesang - der elektronischen Musik zum Trotz - immer die menschlich direktere Art musikalischer Aktivität war und bleiben wird.”<sup>68</sup>

Und er beendet seine These, in dem er die Chormusik als zugänglicher und angemessener für den künstlerischen Fortschritt verteidigt:

“Wir sind immer noch übertrieben vom Klavier beeindruckt und ignorieren im Allgemeinen, dass die Chorliteratur die verbreitetste in der gesamten Musikgeschichte ist.”<sup>69</sup>

Zusammengefasst lautet seine Theorie: es gibt keinen besseren Weg für die Entwicklung des Menschen und der Musik, als dass der Mensch Musik macht. Alle Kritiken Kiefers sind berechtigt, und leider ist bis heute, mehr als 40 Jahre nach der Veröffentlichung seines Artikels, die Situation praktisch dieselbe geblieben. Heute liegt es genauer gesagt nicht an der fehlenden Information, die die Brasilianer zu Analphabeten der Musik macht, sondern am ganzen sozialen Universum dieser Leute, von denen ein großer Teil kaum in der eigenen Sprache alphabetisiert ist. Das Singen in einem Chor unterstützt nicht nur das musikalische Lernen, sondern übt das Gehirn und den Geist der SängerInnen. Es befähigt auch zur Teamarbeit und zum gemeinschaftlichen Zusammenleben. Und außerdem sind die Stimme und die Macht des Gesangs etwas, mit dem alle geboren werden, was besonders wichtig ist in

---

<sup>68</sup> In: MATTOS. 1994, p.38

<sup>69</sup> In: MATTOS. 1994, p.36

einem Land, wo die Mehrheit der Bevölkerung sich den Kauf eines Instruments nicht leisten kann<sup>70</sup>.

\* \* \*

Bevor wir dieses Kapitel mit einer Zusammenfassung der ästhetischen Tendenzen Bruno Kiefers abschließen, stellen wir noch eine Seite seines Werkes heraus, und zwar seine Stücke für Gitarre. Bis 1983, für Kiefer das „Jahr der Gitarre“, hatte er für dieses Solo-Instrument kein einziges Stück geschrieben<sup>71</sup>. Mit 60 Jahren entschied er sich, mit seinen Gitarrenwerken zu beginnen und tat dies erfolgreich: von April bis August dieses Jahres vollendete er fünf Werke (drei für Solo-Gitarre und zwei Duos). Dies sind: *Quiçá...* („Vielleicht...“), *Música sem nome* („Musik ohne Name“), *Faz de conta* („Wie es so wäre“), *Sons perdidos* („Verlorene Klänge“) e *Terra sofrida* („Erlittenes Land“). Der brasilianische Gitarrist und Komponist Fernando Mattos, Spezialist für diese fünf Stücke, kommentiert:

“Alle Stücke für Gitarre (von Kiefer) haben unter sich eine gemeinsame Sprache, mit dem für den Komponisten typischen, früher in Werken für andere Instrumente, besonders beim Klavier angewandten Verfahren.”<sup>72</sup>

Atonalität und Einflüsse der Zweiten Wiener Schule kann man als charakteristisch für die Musik Kiefers bezeichnen<sup>73</sup>. Ein Nationalismus, der sich von

---

<sup>70</sup> Mehr über die Entwicklung der Chormusik in der brasilianischen Gesellschaft: JUNKER, David. *O movimento do canto coral no Brasil: breve perspectiva administrativa e histórica*. In: Anais do Congresso da ANPPOM, XI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Campinas: 1999. p. 2-8 In: <[www.anppom.com.br/anais](http://www.anppom.com.br/anais)>. Access on 14.08.2012

<sup>71</sup> Er hatte nur wenige Stücke geschrieben, in denen andere Instrumente von der Gitarre begleitet werden, wie im Fall des Zyklus’ *Música para gente miúda* und *Poemas da terra*.

<sup>72</sup> In: MATTOS. 1994, p.8-9

<sup>73</sup> Kiefer hat wenig mit der reinen Zwölftonmusiktechnik beschäftigt, aber hat oft mit Ideen der seriellen Musik gearbeitet. Die kleine Zellen oft benutzt von Anton Webern (1883-1945) scheinen in Kiefers Klaviermusik.

jenem der Mitte und des Nordens Brasiliens unterscheidet, macht sich ebenfalls bemerkbar in einer Anspielung auf die Musik der Anden, u.a. bezüglich ihren Tonleitern mit vier, fünf oder sechs Noten. Hier taucht eine Parallele zwischen den Formen alter Musik und der Folklore (die ebenfalls schon viele Jahrhunderte zurückreicht) der Region auf, in der Kiefer gelebt hat.

“(...) man bemerkt den Einfluss der mittelalterlichen Musik in der Benutzung von auf reinen Quarten-, reine Quinten- und reinen Oktaven-Intervallen basierenden Akorden (...)”<sup>74</sup>

Die Stücke für Gitarre von Kiefer befinden sich chronologisch zwischen zwei der bedeutendsten Gitarren-Kompositionen des 20. Jahrhunderts: Die fünf *Prelúdios* (1940) von Heitor Villa-Lobos (1897-1959) und die *Sonata for Guitar* (1976) des Argentiniers Alberto Ginastera (1916-1983). Die reinen brasilianischen Empfindungen der *Prelúdios* erscheinen in den Stücken von Kiefer nicht, aber der Einfluss der Gitarren-Kompositionen von Villa-Lobos ist bemerkbar, zum Beispiel in dem von Kiefer gewollten melodischen Singen. Der Lyrismus, den Villa-Lobos diesem Instrument im 20. Jahrhundert zuschreibt, wird in den Stücken Kiefers vorgefunden. Schon die *Sonata for Guitar* von Ginastera, die erst dreizehn Jahre nach den Stücken von Kiefer erschien, bringt Dissonanzen und eine bewegte und schwere Atmosphäre, wie vom Deutsch-Brasilianer vorgesehen.

\* \* \*

Wie ist die Ästhetik des Komponisten Bruno Kiefer zu definieren? Es gibt verschiedene Seiten. In gewisser Weise war er so eklektizistisch wie Widmer, aber

---

<sup>74</sup> In: MATTOS. 1994, p.8-9

ein bisschen verhaltener und organisierter in seiner Ausdrucksweise. Der brasilianische Komponist und Wissenschaftler Harry Crowl stellt die starke Präsenz der seriellen Musik fest und hebt Kiefers Autodidaktik heraus.

„(...) Bruno Kiefer war Autor eines umfassenden und unterschiedlichen Werks. Er interessierte sich für Dodecafonismus von Schönberg und war praktisch Autodidakt. Er war auch in der Physik ausgebildet. Manchmal komponierte er in einem fast nationalistischen Stil, in dem er am Ende versuchte, Elemente der 12-Tonmusiktechnik mit einzubinden.“<sup>75</sup>

Die Präsenz der Dodekaphonie-Technik sollten wir nicht als so eindeutig und offenkundig bezeichnen, wie es einige Schüler Koellreutters und Mitglieder der Gruppe *Música Viva* getan haben. Crowl erwähnt auch, dass Kiefer in Physik ausgebildet war (und, wie wir gesehen haben, war er es auch in Chemie). Diese Interdisziplinarität war im Leben des Komponisten immer gegenwärtig und alle haben ihn als Mann mit umfassendem Wissen gesehen. Seine eigene Frau, die Musikwissenschaftlerin Nídia Kiefer, erklärt:

„Zu seiner umfassenden und soliden Kultur gehörte die Kunst und die Wissenschaft, von der Musik, Theater, visuelle Künste, Literatur, Poesie ab bis zur Philosophie, Geschichte, Soziologie, Physik, Chemie, Mathematik... was uns reichen und interessanten Unterricht sicherte.“<sup>76</sup>

Die Pianistin Gerling hebt hervor, was sie „beunruhigend“ in der Musik Kiefers nannte:

„Bruno war ein moderner Komponist, der eine polemische, fragmentarische, scheinbar unstrukturierte Musik geschrieben hat, eine Musik in permanenter Krise. Bruno benutzte das Neue und Unruhe stifende in seiner Musik als eine Provokation für den Zuhörer, vielleicht die Anregung aus dem

---

<sup>75</sup> CROWL. 2005.

<sup>76</sup> In: MATTOS. 1994, p.44

Zuhörerraum erwartend, der im Hören von Nebeneinanderstellungen und Konflikten das Problematische und Antreibende annimmt.“<sup>77</sup>

Der brasilianische Journalist Aldo Obino weist auf die Einmaligkeit des Komponisten hin, der sich an keine bestimmte Bewegung gehalten hat, sondern viele von ihnen in der reiferen Phase seine Karriere benutzt hat:

„(...) Bruno Kiefer hat sich zwischen Tradition und Erneuerung polarisiert ohne Moden oder Gruppen zu folgen, gleich weit entfernt von Extremen in einer tiefen Ausgeglichenheit. Es ist bemerkenswert, wie er den Nationalismus und Internationalismus durchdringt, sich für Humanismus und Avantgarde entscheidet, bewusst maßvoll sein vokales und instrumentales Werk mit nüchterner Ausgeglichenheit und Reife allmählich und fortschrittlich, ohne Exzesse und Exklusivität irgendeiner Strömung oder Schule verfasst.“<sup>78</sup>

Und in in gleichem Ton lautet die Meinung von Chaves, der abschließend zur Position Kiefers in der gaúcho Musik bemerkt:

„Er war ein Komponist, der eine originelle und persönliche Stimme gesucht hat, in dem er sich weigerte Einflüsse anzuerkennen, in dem er suchte, Modellen zu entkommen, mit dem Wunsch modern zu sein, aber den Demonstrationen der Ikonen der Modernität den Rücken kehrte. Das war die Position, die er für sich in der Musik von Rio Grande do Sul eroberte.“<sup>79</sup>

\* \* \*

„Er hat sich ganz hineingegeben in all das, was er tat, von der Komposition, die sein Leben war, bis zur Pflege, die er dem Blattwerk oder dem Ministro, unserem Kanarienvögelchen widmete.“<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> In: MATTOS. 1994, p.28

<sup>78</sup> In: MATTOS. 1994, p.11-13

<sup>79</sup> In: MATTOS. 1994, p.22

<sup>80</sup> In: MATTOS. 1994, p.18



Die zitierten Bemerkungen der Ehefrau Bruno Kiefers drücken nicht nur den menschlichen Charakter des Komponisten aus, sondern machen uns auch klar, dass die Komposition wirklich seine Leidenschaft und die wichtigste Tätigkeit seines Lebens war. Sein musikwissenschaftliches Werk ist bedeutend und reich, aber seinen Kompositionen gebührt immer ein privilegierter Platz in der Musikkultur Brasiliens. Bruno Kiefer, gebürtiger Deutscher, sah sich als Brasilianer und bestand darauf, so genannt zu werden, weil er Brasilien und vor allem das Gaúcho-Gebiet im Süden als Heimat verstand. Mit seiner interessanten Fusion der antiken, modernen und folkloristischen Stile hat er eine eigene Ästhetik gefunden – die große Herausforderung aller Komponisten.

Die Einwanderung Kiefers, obwohl das eine Episode seiner Kindheit war, verlor nie den Einfluss auf seinen Charakter. Der schwere Anfang, eine mögliche nicht geklärte Einsamkeit eines Kindes, das sich auf einmal in einer anderen Welt wiederfindet, schärften noch mehr seine Sensibilität, woraus ein ruhiger, liebevoller und extrem kreativer Mann hervorging.

Die folgenden Worte verbinden Leben und Werk Bruno Kiefers und lassen vermuten, dass der Deutsch-Gaúcho es schließlich schaffte, den Traum seines Lebens zu realisieren.

„Bruno Kiefer, eine durch überwundene Rückschläge etwas melancholische Persönlichkeit, kennzeichnet sich durch Hartnäckigkeit und Vertrauen zu Brasilien, das ihn aufgenommen hat und das ihm ermöglichte, den Traum seines Lebens umzusetzen: die Musik mit seiner Hingabe und Kreativität anzuregen, gewogen zum großem Teil von der brasilianischen Poesie und in Flügen in den Höhen der reinen und der entworfenen Musik im Hinblick auf menschliche bestätigende Themen, trotz seiner besonnenen und scharfen Kritiken gegenüber den brasilianischen Mankos.“<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> In: MATTOS. 1994, p.28

\* \* \*

## VI. Zusammenfassung:

### Komponieren im Exil

„...Tu lascerai ogne cosa diletta  
più caramente; e questo è quello strale  
che l'arco de lo essilio pria saetta.  
Tu proverai sì come sa di sale  
lo pane altrui, e come è duro calle  
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale...“<sup>1</sup>

Die Verse von Dante Alighieri (1265-1321), die aus seinem Meisterwerk *Divina Commedia* stammen, veranschaulichen die Empfindungen des italienischen Poeten zu seinem Exil, diesem Begriff (vom lateinischen Wort *exilium*), der die Weltgeschichte seit den Ursprüngen der Menschheit begleitet. Der Gedanke der „Verbannung“, der „Ausweisung“, der „Flucht“ gehört zur Evolution der Gesellschaften, in denen Uneinigkeit unter den Parteien immer für einen zu der Notwendigkeit führt, sich aus Gründen der Sicherheit zu entfernen. Dabei geht es oft um Leben und Tod. Wenn wir die unterschiedlichen Bedingungen, Epochen und Umstände des Exils und seiner Betroffenen und was sie zurückließen „von dem, was sie am meisten liebten“ untersuchen, kann man, angeregt durch Alighieri, an vielen Stellen feststellen, dass das wohl nicht immer die ganze Wahrheit ist. Die in dieser Arbeit vorgestellten fünf Komponisten sind als die in der Musik Brasiliens des 20. Jahrhunderts einflussreichsten und entscheidendsten europäischen Einwanderer zu betrachten und wir reservieren das letzte Kapitel für eine alle fünf umfassende

---

<sup>1</sup> „...Du wirst alles, was du am meisten liebst zurücklassen, das ist der Pfeil, den der Bogen des Exils zuerst abschießt. Du wirst spüren, wie salzig das Brot des Anderen ist und wie mühsam der Auf- und Abstieg ist auf der Leiter des Anderen...“ – ALIGHIERI, Dante. *Divina Commedia*. Paradiso, Canto XVII. - Dante ging ins Exil im Jahr 1301, wegen politischen Gründe. Er dürfte nie mehr in Florenz leben oder sogar besuchen. 1321 starb er in Ravenna. – Mehr über Dante im Exil: SCOTT, John A. *Dante's Political Purgatory*. Philadelphia. University of Pennsylvania Press. 1996.

Untersuchung im Vergleich mit einigen anderen der wichtigsten Exilkomponisten dieser Zeit, die aber in anderen Ländern ihr neues Zuhause fanden.

Zunächst halten wir einige Punkte fest: im Jahrhundert, um das es sich hier handelt, hat die Neue Welt der Alten Welt als Exil gedient. Einmal, weil die großen Konflikte, die die größten Wellen der Einwanderungen auslösten im Herzen Europas stattfanden (I und II Weltkrieg), und weil die Amerikaner sich in industrieller und landwirtschaftlicher Ausdehnung und in schneller wirtschaftlicher Entwicklung befanden, fand die große Mehrheit der Exilanten ihr neues Zuhause in Ländern wie USA, Kanada, Brasilien, Argentinien, Uruguay und Chile. Innerhalb dieser Realität wanderten die meisten deutschsprachigen Emigranten in die USA ein, wie die folgenden Zahlen belegen.

Mit den politischen Geschehnissen in Europa Ende des 19. Jahrhunderts, darunter die deutsche Einigung 1871, wurden die Beziehungen zwischen den USA und Deutschland bezüglich Einwanderung und Handel immer enger. In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts betraten etwa 1,5 Millionen deutsche Einwanderer den Boden der USA, eine Zahl, die als die höchste der Geschichte der beiden Länder in einer so kurzen Zeit gilt<sup>2</sup>. Der Beginn des 20. Jahrhundert war gekennzeichnet durch die Fortsetzung dieser Einwanderungswelle und selbst nach Herausgabe der nordamerikanischen *Johnson-Reed Acts* 1924, die per Gesetz die Einwanderung in Amerika begrenzten, kamen weiterhin Deutsche im Überfluss, weil dieses Dokument immer noch eine große Quote von 57 Millionen deutschen Einwanderern und deren Niederlassungen in ihrem Land erlaubte<sup>3</sup>. Nach Untersuchungen des

---

<sup>2</sup> In: <<http://www.loc.gov/rr/european/imde/germany.html>>. Access on 14.08.2012

<sup>3</sup> TREVOR. 1924.

*European Reading Room*, Teil der europäischen Studien der *Library of Congress* (größte nordamerikanische Bibliothek, in Washington DC), sind allein zwischen 1933 und 1945 ca. 130.000 von der NSDAP Verfolgte und Oppositionelle dem Reich entflohen und in die USA eingewandert. So wird geschätzt, dass in den 40er Jahren 1,2 Millionen in deutschsprachigen Ländern geborene Menschen in den USA wohnten. Diese Einwanderungswelle ebte nach dem Krieg nicht ab und Daten weisen darauf hin, dass zwischen 1951 bis 1980 rund 855.00 Menschen ihr neues Zuhause in den USA fanden. Aus diesen Zahlen ziehen wir die eindrucksvolle Information, festgestellt 1990 vom *Bureau of the Census*<sup>4</sup>, dass nämlich etwa 58 Millionen Amerikaner (ca. 23% der Bevölkerung) bestätigen, auf irgendeine Weise deutscher Abstammung zu sein<sup>5</sup>. Im Vergleich zu diesen Daten bestätigt das *IBGE* („Geografisches und Statistisches Institut Brasiliens“), dass zwischen 1900 und 1969 ca. 170.000 Deutsche in Brasilien einwanderten, also eine viel geringere Anzahl angesichts der in Beziehung zu den USA<sup>6</sup>.

Zurückkehrend zum Thema der hier vorliegenden Arbeit bedeutet dies, dass auch Fakt ist, dass die meisten Komponisten, die aus Deutschland flohen, sich in Amerika niederließen. Namen wie Arnold Schönberg (1874-1951), Kurt Weill (1900-1950), Paul Hindemith (1895-1963), Hanns Eisler (1898-1962), Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), Alexander von Zemlinsky (1871-1942), Paul Dessau (1894-1979) und Ernst Krenek (1900-1991), die wichtigsten deutschsprachigen Komponisten, gingen in die USA. Im Folgenden wenden wir uns den Ähnlichkeiten und Unterschieden des Exils zwischen jenen der fünf

---

<sup>4</sup> Mit der Volkszählung beauftragte Regierungsbehörde der USA. <[www.census.gov](http://www.census.gov)>. Access on 14.08.2012

<sup>5</sup> In: <<http://www.loc.gov/rr/european/imde/germany.html>>. Access on 14.08.2012

<sup>6</sup> Diese Zahlen wurden veröffentlicht auf der website der IBGE ([www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)), aber wurden entfernt von: MAUCH. 1994, p.44-46

Komponisten zu, die Gegenstand dieser Arbeit sind und jenen oben genannten, die sich in Amerika niederließen.

\* \* \*

Zuerst klären wir von jedem die Exil-Bedingungen. Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) und Walter Smetak (1913-1984), beide 1937 auf brasilianischem Boden niedergelassen, sind typische Beispiele von Flüchtlingen vor dem Nazi-Regime. Ihre Flucht geschah aus Gründen der Sicherheit, eine Frage von Leben und Tod. Beide hatten erklärtermaßen eine gegensätzliche Ideologie zur machtergreifenden Partei. Gleiches geschah indirekt mit Bruno Kiefer (1923-1987), der mit nur 11 Jahren mit seiner Mutter und seinem Vater in Brasilien einwanderte (der Vater wurde 1933 in Deutschland gefangen genommen). Das sind zweifelsfrei Fälle von „erzwungenem Exil“. Der Fall Ernst Widmer (1927-1990) repräsentiert in der vorliegenden Arbeit eine gegensätzliche Situation. Seine Übersiedlung nach Brasilien 1956 unter gänzlich friedlichen Bedingungen und aufgrund einer beruflichen Einladung können wir als „freiwilliges Exil“ bezeichnen. Und zuletzt Martin Braunwieser (1901-1991), der erste der fünf, der 1928 in Brasilien eine Geschichte hat, die wir „halb erzwungendes Exil“ nennen können. Das Kommen des Österreichers nach Brasilien geschah nicht wegen einer Flucht, jedoch aus nicht frei gewählten Gründen. Das Herumtreiben in Osteuropa ohne berufliche Perspektive brachten ihn und seine Frau dazu, auszuwandern, ein Europa hinter sich zu lassen, das noch unter sozialen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten in Folge des 1.

Weltkrieges litt und mit einer politischen Gesinnung, die dem noch katastrophaleren 2. Weltkrieg voranging.

Die oben erwähnten Komponisten, die in Amerika einwanderten, repräsentieren ihrerseits alle die erste Kategorie, die wir „erzwungenes Exil“ nannten. Alle gingen irgendwann zwischen 1933 und 1939 ins Exil. Das ist die Zeit, in der das Nazi-Regime bereits seine Macht über das Volk ausübte, wo es aber noch für die Möglichkeit zu fliehen gab, die verfolgt wurden oder gegen die Ideologie der Kommandierenden waren<sup>7</sup>.

Relevant ist die Tatsache, dass die aus Deutschland fliehenden Juden sich in großer Mehrheit in dieser Zeit nach Nordamerika und nicht auf den Weg nach Südamerika machten. Tatsächlich haben Brasilien, Argentinien und Chile viele Juden bekommen, aber die meisten, besonders die Klasse der Künstler, entschieden sich für Amerika, wie im Fall Schönberg, Weill, Eisler, Korngold, von Zemlinsky und Dessau. Dies zeigt schließlich eindeutig die Bedeutung des Erfolges dieser Musiker in ihrer neuen Heimat. Es formierte sich eine inoffizielle Gruppe jüdischer Komponisten, die sich gegenseitig sowohl beruflich als auch privat unterstützten. Außerdem beschränkte sich diese Zusammenarbeit nicht auf Einwanderer, sondern dehnte sich auf andere jüdische, in Amerika geborene Komponisten wie George Gershwin (1898-1937), Aaron Copland (1900-1990) und Leonard Bernstein (1918-1990) aus<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Im Jahr 1939 trafen sich schon alle hier genannten Komponisten in den USA, mit Ausnahme von Hindemith, der, obwohl er 1938 ins Exil ging, erst nach einem Aufenthalt in der Schweiz 1940 nach Amerika kam.

<sup>8</sup> *New York City Department of City Planning* <[www.nyc.gov/html/dcp/home.html](http://www.nyc.gov/html/dcp/home.html)>. Einer der Gründe, warum die Juden diesen Vorzug hatten, bestand darin, dass es zu der Zeit bereits eine ansehnliche Kolonie gab, die unter freiheitlichen und toleranten Konditionen in einigen der wichtigsten Städte der USA lebte. New York, die Stadt, die eine ansehnliche Anzahl von Juden bekam, war Heimat der ersten Ansiedlungen dieses Volkes in der Mitte des 17. Jahrhunderts, wo sie ironischerweise aus Brasilien flohen. Sie waren Verfolgte der portugiesischen Rückeroberer, die versuchten, den von holländischen Invasoren beherrschten Norden der atlantischen Küste zurückzugewinnen. (BOXER. 1961, p.23-51)

Ein Unterschied zwischen den angesprochenen Musikern, die in Amerika einwanderten und denen, die nach Brasilien gingen, ist auch der, dass die Ersten bereits in ihrem Heimatland Bedeutung erlangt haben, während die Zweiten jung waren und ihre Karriere erst begannen<sup>9</sup>. So gelang es denen, die in die USA einwanderten, gleich nach ihrer Ankunft zufriedenstellende professionelle Positionen einzunehmen, die ihnen finanzielle Sicherheit und Bedingungen garantierten, um weiterzukomponieren. So war es bei Schönberg, der 1933 in New York herzlich empfangen wurde<sup>10</sup> und gleich ins *Malkin Conservatory of Music* in Boston eingeladen wurde, um dort zu unterrichten. Ein Jahr später wechselte er nach Los Angeles, wo er zuerst als Professor an der *University of Southern California (USC)*, und ab 1936 an der berühmten *University of California at Los Angeles (UCLA)* arbeitete. Dort wurde er 1944 zum "Professor Emeritus" ernannt<sup>11</sup>. Hindemith hatte den gleichen Erfolg als akademischer Professor, in dem er gleich nach seiner Ankunft in Amerika 1940 einen Lehrstuhl für Komposition an der *Yale School of Music* der *Yale University* erhielt, ein bevorzugtes Amt, das er erst 1953 niederlegte<sup>12</sup>. Außerdem gab er zwischen 1949 und 1950 die bekannten sechs Vorträge des Zyklus *Charles Eliot Norton Lectures* da *Harvard University* heraus<sup>13</sup>. Was Krenek betrifft, 1938

---

Geschätzt wird, dass in den 30er Jahren 1,5 bis 2 Millionen Juden in New York wohnten. <[www.myjewishlearning.com](http://www.myjewishlearning.com)>. Access on 14.08.2012

<sup>9</sup> Die ausgewählten in den USA ins Exil gegangenen Komponisten waren älter als die in Brasilien ins Exil gegangenen. Die ersten wurden zwischen 1871 und 1900 geboren, während die zweiten zwischen 1901 und 1927 geboren wurden.

<sup>10</sup> "On November 11, 1933, he was warmly welcomed in New York City with an all-Schoenberg concert and a reception by the League of Composers, at which occasion he gave one of his first speeches written and delivered in English ('For New York')." - *Schoenberg and His World*. Edited by Walter Frisch. Princeton: Princeton University Press. 1999.

<sup>11</sup> Arnold Schönberg Center. *Arnold Schönberg's Stations as Teacher*. <[www.schoenberg.at/1\\_as/schueler/AS\\_lehrer\\_stationen\\_e.htm](http://www.schoenberg.at/1_as/schueler/AS_lehrer_stationen_e.htm)>. Access on 14.08.2012

<sup>12</sup> THYM. 2000, p.4-39

<sup>13</sup> Andere Komponisten und renommierte Maestros stehen auf der Liste von Professoren der *Charles Eliot Norton Lectures*: 1939/40: Igor Stravinsky (1882-1971); 1951/52: Aaron Copland (1900-1990); 1958/59: Carlos Chávez (1899-1978); 1973/74: Leonard Bernstein (1918-1990) und 2006/07: Daniel Barenboim (1942-). Zu dem von Hindemith angebotenen Unterricht wurde zu diesem Anlass das Buch herausgegeben:



in den USA angekommen, machte er 1939 bald seine ersten Schritte für eine akademische Karriere, in dem er zunächst "composer in residence" des *Vassar College* (1939-1942) wurde und bald danach die Professur für Komposition an der *Hamline University* annahm, wo er bis 1947 unterrichtete<sup>14</sup>.

Eine Frage stellt sich: in wie weit hängt der Erfolg und die Anerkennung eines Exilanten in seinem neuen Land von sozial-ökonomischen Bedingungen ab? Sehr, wie es scheint. Während die im obigen Absatz genannten Komponisten an nordamerikanischen Universitäten Professuren innehatten, hatten die Exilanten in Brasilien erst derartige Institutionen zu schaffen. Bei Koellreutter ist dies der Fall, dem Hauptverantwortlichen für die Gründung der *Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA)*. Er öffnete den Weg für Widmer und Smetak. Während in Amerika bereits die notwendigen Voraussetzungen für einen Komponisten vorhanden waren, seine Karriere aufzubauen, war es in Brasilien noch erforderlich, das Feld für derartige Bedingungen vorzubereiten.

Außer dem akademischen Leben und der Musikforschung gab es auch in dieser Zeit zwischen den USA und Brasilien eine Ungleichheit bezüglich der Verbreitung alter und moderner Musik. Braunwieser gründete 1935 seine bedeutende *Sociedade Bach de São Paulo* unter Voraussetzungen, in denen der Kantor von Leipzig völlig unbekannt war. Dagegen wurde Bach in den USA schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dem nordamerikanischen Publikum vorgestellt<sup>15</sup>.

---

HINDEMITH, Paul. *A Composer's World, Horizons and Limitations*. Cambridge: Harvard University Press. 1952.

<sup>14</sup> STEWART. 1991, p.144-147

<sup>15</sup> Die ersten Veröffentlichungen der Musik von Johann Sebastian Bach in den USA erschienen in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts, unter ihnen *The Choral: A Collection of Church Music Adapted to the Worship of All Denominations*, die einige Choräle aus dem Werk des deutschen Komponisten

Nicht anders ist es mit der zeitgenössischen Musik des 20. Jahrhunderts. 1914 wurde das *Streichquartett in d-moll op. 7* von Arnold Schönberg (1874-1951) vom *Flonzaley Quartet*<sup>16</sup> gespielt und im selben Jahr führte das *Boston Symphony Orchestra* seine *Fünf Orchesterstücke op. 16* auf, unter der Leitung des deutschen Dirigenten Karl Muck (1859-1940). Noch im Jahr 1914 brachte das selbe Orchester das *Feu d'artifice* und 1916 *Der Feuervogel* und *Petruschka*<sup>17</sup> von Igor Stravinsky (1882-1971) zum ersten Mal zur Aufführung. Außerdem wurden in den 20er Jahren durch zumindest drei wichtige Gruppen, die die Absicht hatten, zeitgenössische Musik aufzuführen, die *International Composers' Guild* (1921)<sup>18</sup>, die *League of Composers* (1923)<sup>19</sup> und die *Pan-American Association of Composers* (1926)<sup>20</sup> gegründet. In Brasilien haben wir gesehen, dass die Einwanderer die Verantwortlichen waren, die zeitgenössische Musik in die Kunstszene des Landes einführten, besonders das Ehepaar Braunwieser mit seinen Vorstellungen in São Paulo und Koellreutter mit der *Grupo Música Viva*.

Ein anderer markanter Unterschied zwischen den brasilianischen und nordamerikanischen Szenarien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besteht in dem Aufkommen der zwei großen „Gattungen“, die nie mehr aufhörten, die Musik zu begleiten: das Kino und das Musiktheater. Zweifellos waren das für die amerikanischen Einwanderer vielversprechende Optionen. In

---

mitbrachten. Vorstellungen, wie die von 1865, der Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott* (BWV 80), aufgeführt in der *Harvard University* unter der Leitung von John Knowles Paine (1839-1906) begannen, den Meister aus Leipzig populär zu machen. Ebenso wurde auch in wichtigen Zeitungen über sein Werk geschrieben und diskutiert, wie in der angesehenen Publikation in Boston, dem *Dwight's Journal of Music*, die es zwischen 1852 und 1881 gab. – CRIST. 2003, p.13-47

<sup>16</sup> Bedeutendes Streichquartett in New York, das es zwischen 1902 und 1928 gab. – EWEN. 1959, p.132

<sup>17</sup> OJA. 2000, p.133

<sup>18</sup> Gegründet von Edgard Varèse (1883-1965) und Carlos Salzedo (1885-1961). – OUELLETTE. 1973, p.4-27/87-96

<sup>19</sup> 1954 wurde *League of Composers* zum nordamerikanischen Sektor der *International Society for Contemporary Music (ISCM)*. In: <[www.leagueofcomposers.org](http://www.leagueofcomposers.org)>. Access on 14.08.2012

<sup>20</sup> In: <[www.americancomposers.org/notes20010121.htm](http://www.americancomposers.org/notes20010121.htm)>. Access on 14.08.2012

Brasilien gab es diese Möglichkeit nicht. So war es zwischen den Kameras in Hollywood und den Bühnen des Broadway, wo Eisler, Weill und Korngold neue Wirkungsfelder für ihre Karrieren antrafen<sup>21</sup>. Obwohl Hanns Eisler noch in den 30er Jahren seine Kompositionsaktivitäten für den Film begann, hörte er nicht auf, Konzertmusik im Stil der 2. Wiener Schule zu schreiben. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass, während in Brasilien Koelreutter und seine Anhänger probierten die brasilianische Musik mit dodekafonischer Technik zu verbinden, Eisler in Amerika an der selben Idee arbeitete, die Technik Schönbergs in soundtracks von Filmen wie *The 400 Million* (1939) und *White Flood* (1940)<sup>22</sup> einzufügen.

Wir haben gesehen, dass Ernst Widmer und die *Grupo de Compositores da Bahia* versuchten, Elemente der brasilianischen Folklore in ihre Werke der modernen Ästhetik unterzubringen. In Amerika haben eingewanderte Komponisten das gleiche getan. So, wie die pulsierende afro-brasilianische Musik Platz in den eklektischen Partituren Widmers fanden, erschien in den Musiktheatern von Weill und Krenék die afro-amerikanische Musik, genauer: der Jazz, der mit aller Kraft besonders im Stadtviertel Harlem in New York, in New Orleans und in Chicago aufzukommen begann.

Wichtig ist hervorzuheben, dass man auch in den USA viel mehr über die europäische Musik wusste, als in Brasilien. Umgekehrt was es nicht anders. In Europa wusste man sehr gut, was in der Musik Nordamerikas ablief, während

---

<sup>21</sup> Eisler hatte schon die Musik für einige Filme komponiert, bevor er 1938 in die USA einwanderte. Im Exil arbeitete er sehr auf diesem Gebiet, auch als er 1948 nach Deutschland zurückkehrte, insgesamt gehören mehr als 30 soundtracks von Filmen zu seiner Karriere. Weill vernachlässigte praktisch die Konzertmusik, nachdem er 1935 in Amerika einwanderte, widmete sich ganz dem Musiktheater und schrieb verschiedene Musiktheaterstücke. Korngold schrieb von 1938 bis 1945 praktisch nur Filmmusik und kehrte erst nach Ende des 2. Weltkriegs zur Konzertmusik zurück. Seine Musik der Spätromantik war von Hollywood voll akzeptiert und der Komponist wurde zu einem der wichtigsten Namen der Filmmusik dieser Zeit. Für den soundtrack von *Anthony Adverse* (1936) und *The Adventures of Robin Hood* (1938) erhielt er den Oscar.

<sup>22</sup> ADORNO. 1969, p, 413-442

man wenig davon wusste, was in Brasilien passierte. Das wird im Jazz deutlich, die folkloristische nordamerikanische Musik, die aus afrikanischen Wurzeln des Landes hervorging und schon Furore in Europa auslöste, als Krenék 1927 *Jonny spielt auf* geschrieben hatte. Ein Werk, das die Neger-Thematik aufgriff, hatte Elemente aus dem Jazz und erschien als einer der stärksten Repräsentanten der kulturellen Freiheitsbewegung in der Zeit der Weimarer Republik<sup>23</sup>. Noch im selben Jahr zeigte Weill Europa die Musik der neuen Welt, in dem er die Frucht seiner ersten Partnerschaft mit Bertolt Brecht (1898-1956) vorstellte, das Singspiel *Mahagonny*. Dieses Werk bestand aus einer Vorversion dessen, was 1930 zur Oper in drei Akten *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* wurde. In diesem Werk ist das bekannte Lied *Alabama Song* enthalten, das bis in die heutige Zeit in allen Opernhäusern und Musiktheatern, so wie in Kabaretts und in populären Vorstellungen erscheint.

Auch Hindemith zeigte bereits in dieser Zeit in seinen noch in Deutschland komponierten Stücken Kenntnisse bezüglich der nordamerikanischen Straßenmusik. Das ist der Fall in der Serie *Kammermusik* (1921-1927), wo es im zweiten Satz (*Walzer - Durchweg sehr leise*) der Suite *Kleine Kammermusik*, op. 24 n° 2 (1922) für Blasquintett jazzartige Elemente gibt.

\* \* \*

Es gibt also sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede zwischen den diversen Exilanten im 20. Jahrhundert. Aber es existiert etwas, was das Exil in

---

<sup>23</sup> Es empfiehlt sich die hervorragende Aufnahme vom *Gewandhausorchester Leipzig*, unter der Leitung von Lothar Zagrosek (Decca 436 631-2).

Brasilien charakterisiert, was einmalig und einstimmig ist: die fünf in der hier vorliegenden Arbeit vorgestellten Komponisten verstanden sich am Ende ihres Lebens undiskutierbar als Brasilianer. Nicht einer von ihnen hat, wie es scheint, in irgendeinem Moment daran gedacht, definitiv nach Europa zurückzukehren, und keiner von ihnen hat es bereut, sein Leben in Brasilien verbracht zu haben.

Bei den Einwanderern in Amerika war das unterschiedlich. Zu denen, die zufrieden waren, gehörte Schönberg, Weill und sogar Eisler, trotz seiner Deportation. Schönberg wurde zu einer internationalen Figur, erreichte alles, was er wollte und nannte Kalifornien „das Paradies“, wo er einige Jahre lebte und in Los Angeles nach 18 Jahren Exil starb<sup>24</sup>. Für Weill war die USA „the most decent place to live in“ und weiter führte er aus:

„I have never felt as much at home in my native land as I have from the first moment in the United States. Those who come here seeking the freedom, justice, opportunity and human dignity they miss in their own countries are already Americans before they come. I know for myself that I would be ready to fight if ever this American freedom would be threatened. And since I have never felt this way before in my life, I think I may have the right to say, 'I'm an American'.“<sup>25</sup>

Was Eisler betrifft, obwohl er 1948 unfreiwillig ins Exil ging, bewahrte sich ein positives Bild des Landes:

„Now I am forced to leave. But I take with me the image of the real American people whom I love.“<sup>26</sup>

Es gab aber auch die, die unglücklich waren und eine Vision entgegengesetzt zu den oben genannten kultivierten. Unter ihnen können wir

---

<sup>24</sup> „I was driven into paradise.“ In: *Schoenberg and his world*. Ed. by Walter Frisch. Princeton University Press. Princeton. 1999.

<sup>25</sup> KOWALKE. <<http://www.americancomposers.org/weillinamerica.htm>>. Access on 14.08.2012

<sup>26</sup> EISLER. In: <<http://eislermusic.com/depart.htm>>. Access on 14.08.2012

Zemlinsky, Dessau nennen und Bartók (der, zwar nicht deutschsprachig, einer der bedeutensten exilierten Komponisten des 20. Jahrhunderts ist). Zemlinsky lebte nur vier Jahre in den USA, komponierte in dieser Zeit praktisch nichts und starb krank, arbeitslos und unglücklich 1942 in New York<sup>27</sup>. Dessau kehrte nach neun Jahren Exil 1948 unzufrieden nach Europa zurück und trat lieber der Zerstörung des Krieges auf dem alten Kontinent entgegen, als in Amerika zu bleiben, wo er sich nicht eingewöhnte<sup>28</sup>. Bartók ist vielleicht der deutlichste Fall des Verkommens im Exil. Nachdem er den Höhepunkt der Anerkennung in Europa erreicht hatte, überlebte er in den USA nur fünf Jahre und starb 1945 in New York. Laut den Äußerungen seines Landsmannes, dem ungarischen Musikkritiker Sándor Asztalos<sup>29</sup> 1955, sah Bartók den amerikanischen Imperialismus als eine Form der Unterdrückung, unter der er nicht leben konnte, ebenso erlebte er den Nazismus und Bolschewismus:

„Bartók remained loyal to this ideal unto death — loyal as a man, as a scholar, as a composer. He emphatically rejected every thought, attempt, or attack obstructing this great ideal. That is why he hated fascism and all forms of inhumanity. That is why at the end of his life he also came to hate the land of his exile, the United States.“<sup>30</sup>

Ein anderer deutschsprachiger Komponist, der in die USA einwanderte war Erich Zeisl (1905-1959), der, obwohl weniger ausdrucksvoll, wichtige

---

<sup>27</sup> BEAUMONT. 2000, p. 103-142

<sup>28</sup> Dessau komponierte nur sehr wenig in den neun Jahren in Amerika. Vielleicht ist sein bedeutenstes Werk in dieser Zeit sein *Deutsches Miserere*, von 1944 über einen Text von Bertolt Brecht. Diese Stellungnahme zeigt, wie hart sein Leben war: „Er lebte in einem winzigen Souterrainzimmer, in dem das Wasser die Wände herunterlief, so dass sein einziges Wertstück, ein Klavier, bald unbrauchbar war. Um zu leben, arbeitete er auf einer Hühnerfarm (in New Brunswick), die jedoch weit außerhalb lag, so daß er früh um vier Uhr mit dem Vorortzug schon unterwegs sein musste. Dieses Leben machte ihn fix und fertig. Alle Kraft brauchte er für den nackten Lebensunterhalt. An künstlerische Arbeit war nicht zu denken.“ – MITTENZWEI. 1986, p.136

<sup>29</sup> Es war nicht möglich das Geburts- und das Todesdatum von Sándor Asztalos herauszufinden.

<sup>30</sup> JUHÁSZ. 2006, p.212

Werke hinterließ<sup>31</sup>. Zeisl hatte auch Schwierigkeiten in Amerika und seine folgende Stellungnahme gibt wieder, wie mühsam sein und das Leben einiger der bedeutensten in die USA eingewanderten Komponisten war. Er drückt seine Revolte so aus:

„Even Milhaud, Stravinsky, Tansman are struggling. Bela Bartók died in New York of hunger!... Last year I orchestrated a Tchaikowsky [sic] operetta which provided [a] living for 8 months, but why does Tchaikowsky have to be put into an operetta?... No composer is important here.“<sup>32</sup>

Das Wichtigste aber ist folgendes: die in Brasilien eingewanderten Komponisten hungerten auch und befanden sich oft in wahrscheinlich sehr viel schwierigeren Situationen als die in den USA. Während Zeisl sich damit zufrieden geben musste, Stücke von Dritten zu orchestrieren, hat Koellreutter in Brasilien Fenster geputzt oder Regenschirme verkauft. Die Sache ist, dass die Schwierigkeiten in Brasilien so viel größer waren und es noch so viel für die Musik in Brasilien zu tun gab, dass die Komponisten sich weniger frustriert fühlten und mehr motiviert waren. Sie fühlten sich auf musikalisch brasilianischen Gebiet wie Leitfiguren, verantwortlich für dessen Entwicklung. Und entsprechend handelten sie, um das Ende ihres Weges mit der totalen Sensation ihrer Verwirklichung abzuschließen. Das ist der Punkt, die Einwanderer im entwickelten Land von denen unterscheidet, die in das noch zu entwickelnde Land einwanderten. Im ersten Fall gewährt das Land dem Einwanderer Unterkunft, im zweiten ist es der Einwanderer, der dem Land Unterkunft gewährt.

---

<sup>31</sup> Erich Zeisl, dessen Musik vom Nazi-Regime als entartet bezeichnet wurde, komponierte sein bedeutendstes Werk *Requiem Ebraico*, aufgenommen 1999 vom *Rundfunk-Sinfonieorchester, -Chor Berlin*, unter der Leitung von Lawrence Foster (1941-) (Decca B0000010T7).

<sup>32</sup> ZEISL. 2008.

Wahrscheinlich ist der bekannteste deutschsprachige Einwanderer aller Zeiten in Brasilien der österreichische Schriftsteller Stefan Zweig (1881-1942). Sein tragisches Ende, der Selbstmord zusammen mit seiner Frau 1942 in Petrópolis im Staat Rio de Janeiro, drückt schließlich ein ganzes philosophisches Denken zum Exil aus. Zweig kam zu dem Schluss, dass es nichts gibt, wozu es sich zu leben lohnt, weil er nicht mehr den nötigen Wunsch und die nötige Kraft hatte, um sich in einer Welt zurechtzufinden, die nicht die seine war. Seine Welt war zusammengebrochen und sein Exil, seine Flucht, seine Verbannung war die größte Konsequenz dessen. Diese seine Vision vom Übergang von der einen Welt in die andere, die die Menschheit erlebte, drückt sich in seinem letzten Werk *Die Welt von Gestern*<sup>33</sup> aus. Wir müssen ihn in der hier vorliegenden Arbeit erwähnen, weil, obwohl er sich drastischerweise für den Tod entschied, Zweig in seinen letzten Zeilen in seinem Abschiedsbrief seinen Dank an Brasilien, dem Land, das ihn aufnahm, zum Ausdruck brachte:

„Ehe ich aus freiem Willen und mit klaren Sinnen aus dem Leben scheide, drängt es mich, eine letzte Pflicht zu erfüllen: diesem wundervollen Lande Brasilien innig zu danken, daß es mir und meiner Arbeit so gut und gastlich Rast gegeben. Mit jedem Tage habe ich dies Land mehr lieben gelernt, und nirgends hätte ich mir mein Leben lieber vom Grunde aus neu aufgebaut, nachdem die Heimat meiner Sprache

---

<sup>33</sup> ZWEIG, Stefan. *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers*. Fischer S. Verlag GmbH. 2006. – Die portugiesische Übersetzung lässt angefangen mit dem Titel leider viel zu wünschen übrig, der ohne zu rechtfertigende Gründe dem Original vollkommen untreu lautet: “O mundo que eu vi” (“Die Welt, die ich gesehen habe”). Zum Thema Selbstmord passt noch, den ähnlichen Fall seines Kollegen der Geisteswissenschaft, Ernst Toller (1893-1939) zu erwähnen, den deutschen Schriftsteller und Erzähler, der sich mit 45 Jahren in einem Hotel in New York umbrachte. – DOVE, Richard. *He Was a German: A Biography of Ernst Toller*. Libris. 1994.



für mich untergegangen ist und meine geistige Heimat Europa sich selber vernichtet. (...)“<sup>34</sup>

Viele Werke Stefan Zweigs wurden übersetzt und ermöglichten die Ausweitung seines professionellen Erfolges über das deutschsprachige literarische Szenario hinaus. Aber die Musik ist eine universelle Sprache und verzichtet auf Übersetzungen. Was sie erfordert, um über Länder und Kontinente überzugehen, ist die geistige und intellektuelle Offenheit, um eine andere Ästhetik, eine neue Sprache aufzunehmen. Und es ist dieser Durst, Neues und Anderes zu zeigen, dass das geeignete Potenzial für die Entwicklung von *neuen Noten unter einem neuen Himmel* schafft. Wie jeder Komponist sich in seinem neuen Land fühlt, ist von persönlichen, psychischen und emotionalen Dingen abhängig. Thomas Mann (1875-1955) schreibt über sein Exil:

„Where I am, there is Germany. I carry my German culture in me.“<sup>35</sup>

Aber darüber hinaus, nachdem wir detailliert über die Ankunft und die Anwesenheit der fünf Männer des alten Kontinents im neuen Kontinent recherchierten, können wir von neuem versichern, dass die Musik eine starke Kraft hat, ein Land, die Welt, Leben zu verändern. Mit rechtem Einsatz, damit all das dem Wohl aller dient, bekräftigen wir, dass die Exilanten überall auf der Welt, unabhängig davon, was sie durchmachen mussten, es verdienen zu wissen, dass ihr Tun nicht umsonst war und nie vergessen sein wird, solange uns die Funktion der Kunst und die Bedeutung der Erinnerung an diejenigen bewusst ist, die die Welt auf der Suche nach Frieden und Freiheit durchquerten.

---

<sup>34</sup> In: <[www.stefanzweig.de/Biographie.htm](http://www.stefanzweig.de/Biographie.htm)>. Access on 14.08.2012

<sup>35</sup> MANN. 1938.

\* \* \*

## Anhänge

### Noten

#### **Ave Maria, von Martin Braunwieser (1901-1991)<sup>1</sup>**

(para coro misto)

Martin Braunwieser (1952)

Expressivo (♩ = 90)

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus Ie - xum,

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus Ie - xum, Bene - dic -

Bene - dic - - - - - ta tu in muli - e - ri - bus et Bene -

Bene - dic - - - - - ta (10) tu in muli - e - ri - bus et Bene - dic - tus fructus (15)

- - - - - ta tu in muli - e - ri - bus et Be - ne - dic - tus

- - - - - ta tu in muli - e - ri - bus et Bene - dic - tus fructus ven - iris

- dic - tus fructus ven - iris tu - - - - - i Je -

ven - iris tu - - - - - i (20) Je -

fructus ven - iris tu - - - - - i Je -

tu - - - - - i Je -

1.

<sup>1</sup> Martin Braunwieser-Archiv - im Besitz der Verwandten Braunwiesers.



Handwritten musical score for a vocal and instrumental piece. The score is written on ten staves, with lyrics in Portuguese and Latin. The lyrics are: "San-cta Ma-ri-a, Mater De-i, o-ra pro no-bis pec-ca-to-ri-bus, nunc et in ho-ra mor-tis nos tra-ge. -bus, nunc et in ho-ra mor-tis nos tra-ge. -bus, nunc et in ho-ra mor-tis nos tra-ge." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *p*, *f*). There are also handwritten numbers in circles (25, 30, 35, 40, 45) indicating measures. The score is written in a style typical of mid-20th-century musical notation.



Handwritten musical score for the Ave Maria, featuring piano and vocal parts.

**Instrumental Part (Piano):**

- Measures 45-49: Introduction with a melodic line and a bass line. Dynamics: *pp*.
- Measure 50: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta*
- Measures 51-54: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et bene-*
- Measures 55-58: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui*
- Measures 59-62: *tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Je*

**Vocal Part (Soprano Solo):**

- Measures 45-49: Introduction with a melodic line. Dynamics: *pp*.
- Measure 50: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta*
- Measures 51-54: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et bene-*
- Measures 55-58: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui*
- Measures 59-62: *tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Je*

**Other Parts:**

- Measures 63-66: *Sancta Maria, Mater Dei,*
- Measures 67-70: *Sancta Maria, Mater Dei,*

Handwritten musical score for the Ave Maria, featuring piano and vocal parts.

**Instrumental Part (Piano):**

- Measures 45-49: Introduction with a melodic line and a bass line. Dynamics: *pp*.
- Measure 50: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta*
- Measures 51-54: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et bene-*
- Measures 55-58: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui*
- Measures 59-62: *tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Je*

**Vocal Part (Soprano Solo):**

- Measures 45-49: Introduction with a melodic line. Dynamics: *pp*.
- Measure 50: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta*
- Measures 51-54: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et bene-*
- Measures 55-58: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui*
- Measures 59-62: *tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Je*

**Other Parts:**

- Measures 63-66: *Sancta Maria, Mater Dei,*
- Measures 67-70: *Sancta Maria, Mater Dei,*



# Ave Maria

Ma -

ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mor-tis nos -

Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mor-tis nos -

ora pro nobis, peccatoribus, nunc et in hora mor-tis nos -

Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus,

ri - a. men.

trae. A men.

trae. A men.

trae. A men.

nunc et in hora mor-tis nos - trae. A men.

## *Interrogações*, von Bruno Kiefer (1923-1987)<sup>2</sup>

BIBLIOTECA  
USP 11657

### INTERROGAÇÕES

BRUNO KIEFER

TUBA E PIANO

Moderado (♩ = 76)

TUBA

PIANO

pp

mf

mf

mf

8<sup>va</sup>

ped

mf

p

8<sup>va</sup>

f

mf

mf

sf

sf

sf

sf

pp

ped

10

<sup>2</sup> KIEFER, Bruno. *Interrogações*. Funarte. Rio de Janeiro, Brasil.



First system of a musical score. The top staff (bass clef) contains a melodic line with triplets and slurs, marked *mf.*, *acell*, *3*, *f.*, *a tempo*, and *mf.*. The bottom staff (treble clef) contains a piano accompaniment with chords and a single note, marked *acell*, *f.*, and *a tempo*. A *ped* (pedal) marking is present under the first measure of the bottom staff.

Second system of a musical score, starting at measure 20. The top staff (bass clef) continues the melodic line with triplets and slurs, marked *mf.*, *acell*, *3*, *f.*, and *a tempo*. The bottom staff (treble clef) features a piano accompaniment with chords, marked *p*, *acell*, and *f. a tempo*. A *8°* (octave) marking is present at the beginning of the bottom staff.

Third system of a musical score. The top staff (bass clef) continues the melodic line with triplets and slurs, marked *mf.*, *acell*, and *3*. The bottom staff (treble clef) features a piano accompaniment with chords, marked *p*, *f.*, *p*, *pp*, and *acell*.



3 3 3 a tempo 30

*f*

*ff*

8<sup>a</sup>

a tempo

*f*

*p*

expr.

*mf*

3

*pp*

*mf*

3

com ternura

8<sup>a</sup>

*pp*

*p*

*p*

3

3

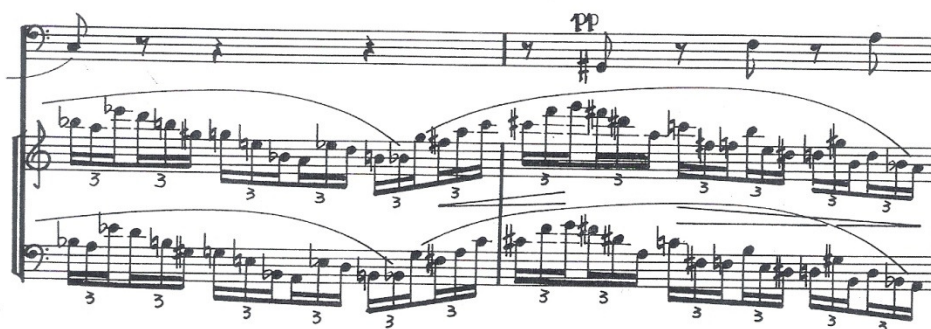
3

3

8<sup>a</sup>

40

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the upper register and a dense, rhythmic accompaniment in the lower register. The second system continues this texture, with a dynamic marking of *p* (piano) appearing. The third system introduces a new section, marked with *expr* (expressive) and *f* (forte). This section includes a melodic line with a trill-like figure and a more active bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.



The image displays three systems of musical notation, each consisting of a piano (right) and bass (left) staff. The first system features a piano introduction marked *p* and is characterized by dense, flowing sixteenth-note passages in both hands, with numerous triplets indicated by the number '3'. The second system begins at measure 60 and includes dynamic markings *f* (forte) and *ff* (fortissimo) in the piano part, and *p* (piano) in the bass part. It continues with complex rhythmic patterns and triplets. The third system shows a change in texture, with the piano part featuring more sustained notes and the bass part continuing with rhythmic patterns, including triplets. The notation is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.



70

*pp*

*p*

*expressivo*

*p*

*pp*

*f. sub*

*ff.*

8<sup>a</sup>

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece, measures 70-73. It is written in 3/4 time. Measure 70: Right hand has a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) and a quarter note (B4). Left hand has a triplet of sixteenth notes (F#3, G#3, A3) and a quarter note (B3). Dynamic is *p*. Measure 71: Similar triplet pattern. Dynamic is *pp*. Measure 72: Marked 'expressivo'. Right hand has a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) and a quarter note (B4). Left hand has a triplet of sixteenth notes (F#3, G#3, A3) and a quarter note (B3). Dynamic is *p*. Measure 73: Right hand has a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) and a quarter note (B4). Left hand has a triplet of sixteenth notes (F#3, G#3, A3) and a quarter note (B3). Dynamic is *pp*. The score concludes with a final measure marked 'ff.' and '8a'.

80

acell

acell

a tempo

a tempo

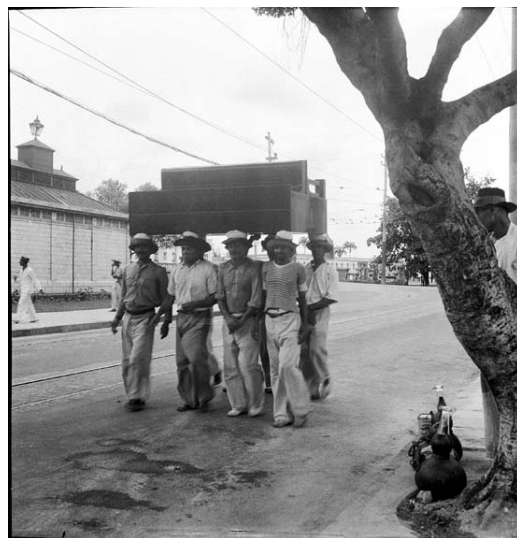
*ff*

Musical score for measures 88-90. The score is written for three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 88 features a piano (*p.*) triplet of eighth notes in the bass staff, followed by eighth notes in the grand staff. Measure 89 continues with eighth notes in the bass staff and a half note in the grand staff. Measure 90 begins with a piano (*p.*) dynamic and ends with a half note in the grand staff.

Musical score for measures 90-94. The score is written for three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 90 features a piano (*p.*) triplet of eighth notes in the bass staff, followed by eighth notes in the grand staff. Measure 91 continues with eighth notes in the bass staff and a half note in the grand staff. Measure 92 begins with a piano (*p.*) dynamic and ends with a half note in the grand staff. Measure 93 features a piano (*p.*) dynamic and ends with a half note in the grand staff. Measure 94 features a piano (*p.*) dynamic and ends with a half note in the grand staff.

## Bilder

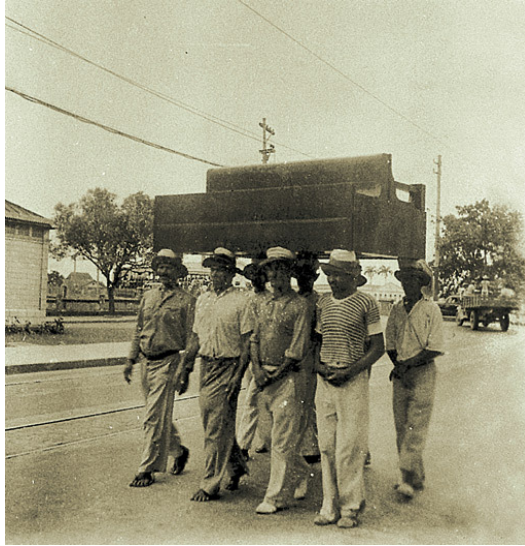
### Bilder der *Missão de Pesquisas Folclóricas*<sup>3</sup>



---

<sup>3</sup> Archiv des *Centro Cultural de São Paulo* („Kulturzentrum von São Paulo“).













Bilder von *Acronon* (Hans-Joachim Koellreutter)<sup>4</sup>



---

<sup>4</sup> Bilder von *Espaço Koellreutter* (Stadt São João Del Rey) und CD *Acronon* (*Documenta Vídeo Brasil*).

## Literaturverzeichnis

### Bücher, Artikel und Noten

ADORNO, Theodor W., EISLER, Hanns. *Komposition für den Film*, Gesammelte Werke, Serie III, Bd. 4, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig sowie Roger & Bernhard GesmbH & Co, München 1969.

ADRIANO, Carlos. VOROBOW, Bernardo. *A Revolução de Koellreutter: Lições de vanguarda*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 Nov. 1999. FolhaMais!.

ALCARAZ, José Antônio. *Julián Carrillo y el Sonido 13*. **Heterofonía: revista de investigación musical**. México. 1995.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Commedia*. Paradiso, Canto XVII.

ÁLVARES, Eduardo Guimarães. *Os eventos para divulgação da música contemporânea no Brasil*. **Revista Textos do Brasil**. n12. 2005.

ANDREATO, Elifas. (Ed.). *À liberdade, rabanetes e batatas!* **Brasil: Almanaque de Cultura Popular**. Andreato Comunicação e Cultura. Fev. 2000.

ANSERMET, Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Neuchâtel: La Baconnière. New edition, edited by J.-Claude Piguet, Rose-Marie Faller-Fauconnet, et al. Neuchâtel: La Baconnière, 1987.

APELT, Otto. *Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen*. Übers. von Otto Apelt, 3. Aufl. Meiner, Hamburg. 1998.

APPEL, Myrna. *Um semeador de música, de livros, de idéias*. In: MATTOS, Fernando. CORREA, James (Org.). *Bruno Kiefer*. Cadernos Ponto & Vírgula 6. Unidade Editorial. Porto Alegre. 1994.

APPLEBY, David P. *Heitor Villa-Lobos: A Bio-Bibliography*. New York: Greenwood Press. 1988.

ARISTOTELES, *Organon*. – Mehr über Holismus: *Holismus in der Philosophie: Ein zentrales Phänomen der Gegenwartsphilosophie*. Georg W. Bertram, Jasper Liptow (Herausgeber). Weilerswist. 2002.

*Arnold Schönberg's Stations as Teacher*. **Arnold Schönberg Center**. <[http://www.schoenberg.at/1\\_as/schueler/AS\\_lehrer\\_stationen\\_e.htm](http://www.schoenberg.at/1_as/schueler/AS_lehrer_stationen_e.htm)>

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Capoeira : A History of an Afro-Brazilian Martial Art*. New York: Routledge. 2005.

BEAUMONT, Antony Beaumont. *Zemlinsky*. Faber and Faber. London. 2000.

BENTLEY, James. *Albert Schweitzer: Eine Biographie*. Düsseldorf. Patmos. 1993.



BERNECKER, Walther L.. PIETSCHMANN, Horst. ZOLLER, Rüdiger. *Eine kleine Geschichte Brasiliens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2000. (Edition Suhrkamp Band 2150).

BERNSTEIN, Leonard. In: LAIRD, Paul. *Leonard Bernstein: Eclecticism and Vernacular Elements in Chichester Psalms*. **The Society for American Music Bulletin, Volume XXV, no. 1**. 1999.

BETHKE, Neithard. *Kurt Thomas: Studien zu Leben und Werk*. Merseburger. Berlin. 1989.

BIBA, Otto. *Sigismund Neukomm: Ein österreichischer Komponist am brasilianischen Hof in Rio de Janeiro*. In: Musikblätter der Wiener Philharmoniker. Band 56.2002, Folge 9. S. 321-330.

BISPO, A. A. . *Martin Braunwieser – Espiritualismo, nova objetividade, humanismo clássico e as tradições do oriente e do ocidente na pedagogia e na criação artística: contribuição ao estudo da influência austríaca e alemã na música do Brasil no século XX*. Alemanha, Köln, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae; Institut für Hymnologische und Musikethnologische Studien, 1991. 329p. [Musices aptatio: Liber Annuarius].

BISPO, A. A. . *Martin Braunwieser. Beziehungen zwischen Salzburg und Brasilien*. Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg, v. 134, p. 615-623, 1992.

BLUME, Friedrich (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 1. Auflage, 1949–1986.

BOUSSOIR, Eliakim. *La viola pomposa...* . Diplôme des Métiers d'Art. 2000.

BOXER, C. R.. *Os holandeses no Brasil (1624-1654)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1961.)

BRAUNWIESER, Martin. *A música popular no estado da Paraíba. Acervo histórico da Missão de Pesquisas Folclóricas*. Discoteca Oneyda Alvarenga. Centro Cultural de São Paulo. São Paulo, Brasil. In: CARLINI, Álvaro. *A viagem na viagem maestro Martin Braunwieser na missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) - diário e correspondências à família*. Dissertação. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2000.

BRITO, Teca A. de. *Koellreutter Educador: o humano como objetivo da educação musical*, Peirópolis. São Paulo. 2001. - BRITO, Teca A. de. *Criar e comunicar um novo mundo: a música e a educação para H-J Koellreutter*. In: XIII Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical, 2004, Rio de Janeiro. Anais do XIII Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical. Rio de Janeiro : Abem - CBM -CÉU -UNIRIO, 2004.

BRUNS, Steven. BEN-AMOTS, Ofer. *George Crumb: The Alchemy of Sound*. The Colorado College Music Press. Colorado, USA. 2005.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press. 1961.

CAMARGO GUARNIERI, Mozart. *Dansa Negra*. Ricordi Brasileira. São Paulo, Brasil. 1977.

CAMARGO GUARNIERI, Mozart. *Série dos Curumins*. Editora Irmãos Vitale. São Paulo. 1977.

CAMPOS, Augusto. *Música de Invenção*. Editora Perspectiva. São Paulo. 1998.

CARDASSI, Luciane. Os painéis sinfônicos “Campeadores” e “Poema Telúrico” de Bruno Kiefer e seu paralelo com a poesia de Carlos Nejar. Anais do Congresso ANPPOM. 1999.

CARLINI, Á. . *60 anos da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938-1998): Conversas com Martin Braunwieser*. In: II Simpósio Latino-Americano de Musicologia, 1999, Curitiba. Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia. Curitiba : Fundação Cultural de Curitiba, 1998. v. 2. p. 333-348.

CARLINI, Á. . *A viagem na viagem maestro Martin Braunwieser na missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) - diário e correspondências à família*. Dissertação. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2000.

CARLINI, Á. *Conversas com Martin Braunwieser: trans-criação e fusão em texto único de depoimentos registrados em 1989 e 1991*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 1997.

CARROLL, Brendan. *The Last Prodigy: A Biography of Erich Wolfgang Korngold*. 1997.

CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. Cia das Letras. São Paulo. 2005. - In: <<http://old.gilbertogil.com.br>>

CHALMERS, Kenneth. *Bela Bartok*. Phaidon. London. 1995.

CHAVES, C. G. L. . *Bruno Kiefer: na intimidade da sala de aula*. Cadernos Porto & Vírgula, Porto Alegre - RS, n. 6, p. 77-83, 1994.

CHAVES, Celso L. *Bruno Kiefer: sessenta anos. Zero Hora - Segundo Caderno*. Porto Alegre. 08.04.1983.

CHAVES, Celso Loureiro. *Na intimidade da sala de aula*. In: MATTOS, Fernando. CORREA, James (Org.). *Bruno Kiefer*. Cadernos Porto & Vírgula 6. Unidade Editorial. Porto Alegre. 1994.

CHENEY, Glenn Alan. *Journey on the Estrada Real: Encounters in the Mountains of Brazil*. Academy Chicago. Chicago. 2004.

CONTIER, Arnaldo. *Memória, história e poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-1950)*. **Revista Música**. vol. 2 n. 1. Maio. 1991.

COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York, New York: Schirmer Books. 1997.

CORREA, J. (Org.) ; MATTOS, Fernando (Org.) . *Bruno Kiefer*. 1. ed. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1994. v. 1. 103 p.



COSTA, Valério Fiel da. *Apenas Koellreutter*. São Paulo. 2006. In: <<http://www.overmundo.com.br>>.

COWELL, Henry; COWELL, Sidney. *Charles Ives and His Music*. Oxford University Press. Oxford. 1969.

CRIST, Stephen A. (Edition) *Bach Perspectives: vol. 5: Bach in America* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003.

CROWL, Harry. *Pluralidade Estética: Produção musical erudita no Brasil a partir de 1980*. **Revista Textos do Brasil**. n12. 2005.

DALBERG, Johann Friedrich Hugo von. *Die Aeolsharfe*. Erfurt. 1801.

*Das Tagesbuch des Martin Braunwieser in der „Missão de Pesquisas Folclóricas“*. **Martin Braunwieser-Archiv** - im Besitz der Verwandten Braunwiesers.

DE SIMONE, Eliana. *Käthe Kollwitz e o Brasil*. In: <<http://www.coresprimarias.com.br>>

*Der Bündner Dirigent Rätö Tschupp ist gestorben*. **news.ch - Kultur**. 12. Februar 2002

*Descaso com o patrimônio público*. Band Cidade. Rede Bandeirantes. 22.04.2005. In: <<http://www.youtube.com/watch?v=8oILMC6XmvY>>

DISALLE, Robert. *Understanding space-time: the philosophical development of physics from Newton to Einstein*. Cambridge University Press. Cambridge. 2007.

DOVE, Richard. *He Was a German: A Biography of Ernst Toller*. Libris. 1994.

EGG, André. *A Carta Aberta de Camargo Guarnieri*. **Revista Científica FAP**. Curitiba. vol. 1. jan/dez. 2006.

EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2004.

EIMERT, Herbert. *Qué es la música dodecafónica?* Tradução de Juan Pedro Franze y Francisco I. Parreno. Argentina: Editorial Nueva Vision. 1959.

EISLER, Hanns. *Statement on leaving the USA*. In: <<http://eislermusic.com/depart.htm>>.

ELFTMANN, Heike. *Georg Schünemann (1884-1945): Musikwissenschaftler, -pädagoge und -organisator im musikkulturellen Umfeld Berlins*. Studio Verlag Dr. Gisela Schewe. Berlin. 2000.

EWEN, David. *Encyclopedia of Concert Music*. Hill and Wang. New York. 1959.

FARIA, Ana Lúcia Goulart de. *A contribuição dos parques infantis de Mário de Andrade para a construção de uma pedagogia da educação infantil*. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 20, n. 69, dez. 1999. p. 1.

FARIA, Gerson de. *O escultor do som*. **Istoé independente**. 2001. In: <<http://www.terra.com.br/istoe>>

- FAUVEL, John. FLOOD, Raymond. WILSON, Robin. *Music and Mathematics: from Pythagoras to Fractals*. Paperback. Oxford. 2006.
- FETTERMAN, William. *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*. Routledge. New York. 1996.
- FIDALGO, Janaina. *Smetak regressa e traz seus instrumentos-esculturas*. **Folha de São Paulo**. 2005.
- FLAGGE, Ingeborg. ANDREAS, Paul. *Oscar Niemeyer: Eine Legende der Moderne*. Edition Deutsches Architekturmuseum / Birkhäuser Verlag. Basel. 2003.
- FLOOD, Gavin. *An Introduction to Hinduism*. Cambridge University Press. Cambridge. 1996.
- FRISCH, W. (ed.). *Schoenberg and his world*. Princeton University Press. Princeton. 1999.
- FÜRST-HEIDTMANN, Monika. *Das präparierte Klavier des John Cage*. Gustav Bose Verlag Regensburg. 1979.
- GADO, Adriano Braz. *Koellreutter e o serialismo: Música 1941 – Um estudo de análise*. **Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA**. Vol. 7. Bahia. 2006.
- GARBER, Daniel. *Descartes' Metaphysical Physics*. University of Chicago Press. Chicago. 1992.
- GERLING, C. M. P. C. . *A música para piano de Bruno Kiefer*. Cadernos Porto e Vírgula, Porto Alegre, v. VI, p. 44-47, 1994.
- GERLING, C. M. P. C. . *Música para piano*. In: MATTOS, Fernando. CORREA, James (Org.). *Bruno Kiefer*. Cadernos Ponto & Vírgula 6. Unidade Editorial. Porto Alegre. 1994.
- GIL, Gilberto. *Depoimentos*. In: <<http://www.waltersmetak.com>>
- GIRON, Luís Antônio. *Baianos buscam gozo em laboratório*. In: <<http://www.geocities.com/Vienna/8179/baian.html>>
- GLANZ, Christian. *Hanns Eisler, Werk und Leben*. Edition Steinbauer. Wien. 2008. – SANDERS, Ronald. *The Days Grow Short: The Life and Music of Kurt Weill*. New York. Holt, Rinehart and Winston. 1980.
- GOJOWY, Detlef. *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Laaber-Verl. Laaber. 1980.
- GONZAGA, Chiquinha. *O melhor de Chiquinha Gonzaga: peças originais e arranjos para piano*. Irmãos Vitale. São Paulo, Brasil. 1999.
- GOODMAN, Alfred A. *Musik von A-Z: Vom Gregorianischen Choral zu Jazz und Beat*. Südwest Verlag. München. 1971.
- GRIFFITHS, Paul. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. Cornell University Press. Ithaca. New York. 1985.

GROPPO, Bruno. *Les exils européens au XXe siècle*. In L'année Victor Hugo au Sénat (Actes du colloque), Paris, Publications du Sénat, 2003, pp. 126-150. – Übersetzung auf Portugiesisch: Os exílios europeus no século XX. Profa. Ms. Aglaé Terezinha Ribas Auada (DLE/UEM). Revisão técnica: Prof. Dr. João Fábio Bertonha (DHI/UEM). Diálogos, DHI/UEM, v. 6. p. 69-100, 2008.

GUERRA-PEIXE, César. *Minúsculas I – II – III – IV – V – VI*. Editora Irmãos Vitale. São Paulo. 1981.

HAAG, Carlos. *Entrevista de 1977 com Hans-Joachim Koellreutter - Uma antiga, longa e muito reveladora entrevista com Koellreutter ao Estado de São Paulo*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17. Sept. 2005.

HÁBA, Alois. *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik. Ges. z. Förderung d. Systemat.* Musikwissenschaft; [Frankfurt (Main) : Verlag das Musikinstrument in Komm.]. Düsseldorf. 1971.

HAMBURGER, Amélia Império (coord.). *Obra científica de Mário Schönberg*. São Paulo. EDUSP. 2009.

HAMILTON, Edith. *Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes*. Mass Market Paperback. 1942.

HARDING, Walter. *The Days of Henry Thoreau*. Princeton University Press, 1982.

HEITOR, Luiz. *150 anos de música no Brasil*. José Olímpio. Rio de Janeiro. 1956.

*Horizonte 82 - Magazin - 2. Festival der Weltkulturen/Lateinamerika: Berlin 29. Mai - 20. Juni 1982*. Berliner Festspiele GmbH. 1982.

HORTA, Paulo. *Lembrando Luiz Heitor*. **Brasiliana n° 13**. Academia Brasileira de Música. Janeiro, 2003.

HOUCK, Richard. *Hindu Astrology Lessons*. Groundswell Press. Gaithersburg. 1997.

HÜLSKATH, Harald. *Medizin, Philosophie und die Bach-Idee: Albert Schweitzer und Brasilien*. **Revista Akademie Brasil-Europa**. n72. 2001. <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM72-03.htm>>

*Hundert Jahre Deutschum in Rio Grande do Sul (1824-1924)*. **Verband deutscher Verein**. Typographia do Centro. Porto Alegre. 1924.

JAKOB, Friedrich. *Paul Müller-Zürich*. Winterthur. 1991.

JANET, Paul. *Victor Cousin et son oeuvre*. Calmann Lévy Éditeur. Paris. 1885.

JUHÁSZ, Vilmos. *Bartók's years in America*. Occidental Press. Washington D.C., USA. 2006.

JUNKER, David. *O movimento do canto coral no Brasil: breve perspectiva administrativa e histórica*. In: Anais do Congresso da ANPPOM, XI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Campinas: 1999. p. 2-8 In: <<http://www.anppom.com.br/anais>>

KATER, C. . *Catálogo de Obras de H. J. Koellreutter (Texto, catálogo e comentários)*. Belo Horizonte: FEA-Fundação de Educação Artística/FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, 1997.

KATER, C. . KOELLREUTTER, H. J. . *Encontro com H.J.Koellreutter. Cadernos de estudo: Educação musical*. v. 6, 1997.

KATER, C. . *Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade*. Musa Música. Atravez. São Paulo, Brasil. 2001.

KAUFMANN, Henry W. *More on the Tuning of the Archicembalo*. **Journal of the American Musicological Society**. Vol. 23. Spring 1970. pp. 84–94.

KIEFER, Bruno. *A Modinha e o Lundu*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1983.

KIEFER, Bruno. *A Música Profana de José Maurício*. **Estudos Mauricianos**. FUNARTE – Instituto Nacional de Música. Rio de Janeiro. 1983.

KIEFER, Bruno. *Elementos da Linguagem Musical*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1969.

KIEFER, Bruno. *Francisco Mignone: Vida e Obra*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1983.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1983.

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. 4a. ed. Editora Movimento. Porto Alegre. 1981.

KIEFER, Bruno. *Interrogações*. Funarte. Rio de Janeiro, Brasil. 1973.

KIEFER, Bruno. *Mário de Andrade e o Modernismo na Música Brasileira*. **Aspectos do modernismo brasileiro**. URGs. Porto Alegre. 1970.

KIEFER, Bruno. *Música Alemã: Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms e Schumann*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1985.

KIEFER, Bruno. *Música e o fazer*. In: MATTOS, Fernando. CORREA, James (Org.). *Bruno Kiefer*. Cadernos Ponto & Vírgula 6. Unidade Editorial. Porto Alegre. 1994

KIEFER, Bruno. *Música para gente miúda*. Movimento. Porto Alegre. 1983.

KIEFER, Bruno. *O Piano na Obra de Carlos Gomes*. **Carlos Gomes: uma obra em foco**. FUNARTE. Rio de Janeiro. 1987.

KIEFER, Bruno. *O problema do acaso na música moderna*. In: MATTOS, Fernando. CORREA, James (Org.). Bruno Kiefer. Cadernos Porto & Vírgula 6. Unidade Editorial. Porto Alegre. 1994.

KIEFER, Bruno. *O Romantismo na Música*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. Editora Perspectiva. São Paulo. 1978.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1983.

KIEFER, Flávio. *Aprender, ensinar, comunicar, compor*. In: MATTOS, Fernando. CORREA, James (Org.). *Bruno Kiefer*. Cadernos Ponto & Vírgula 6. Unidade Editorial. Porto Alegre. 1994.

KIEFER, Luciana. HERR, Martha. *As canções para voz aguda e piano de Bruno Kiefer: uma abordagem interpretativa*. ANPPOM – 15. Congresso. Rio de Janeiro. 2005.

KIEFER, N. B. N. . Prefácio - *Bruno Kiefer Obra completa para violão*. Pelotas/RS, 2005. (Prefácio, Pós-fácio/Prefácio).

KIEFER, N. B. N. . *Quiçá....*. In: MATTOS, Fernando. CORREA, James (Org.). *Bruno Kiefer*. Cadernos Ponto & Vírgula 6. Unidade Editorial. Porto Alegre. 1994.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Contraponto modal do século XVI*. MUSIMED. Brasília. 2001.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia Funcional*. Ricordi do Brasil. São Paulo. 2001.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1985.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Koellreutter fala sobre "Café"*. **Estudos Avançados**. vol.13. São Paulo. 1999.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Koellreutter prevê música como uma forma de esporte*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 Dez. 1993.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *O ensino da música num mundo modificado*. **Anais do I Simpósio Internacional de Compositores**. São Bernardo do Campo. Oct. 1977.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Terminologia de uma nova estética da música*. Editora Movimento. Porto Alegre. 1990.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Uma Sinfonia de Seres Humanos: Entrevista à educação*. In: **Allegretto – Centro de Educação Musical**. <<http://www.allegrettobh.com.br>>. Belo Horizonte. 1998.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Wu-Li: Um Ensaio de Música Experimental*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA-USP). São Paulo. 1990.

KOWALKE, Kim H. *Kurt Weill and His American Identity*. American Composers Orchestra. <<http://www.americancomposers.org/weillinamerica.htm>>.

KRETER, Sabine. *Alles auf Hoffnung: Bobrowski-Vertonungen von Rainer Kunad*. Waxmann. Münster. 1994.

LACERDA, Osvaldo. *Compêndio de Teoria Elementar da Música*. Ricordi S.A. 11<sup>a</sup> Edição, São Paulo, SP.

LACERDA, Osvaldo. *Cromos n. 13 a 16, quarto caderno*. Irmãos Vitale. São Paulo, Brasil. 1975.

LAITANO, Yanto. *Análise da música "Em Poucas Notas..." de Bruno Kiefer segundo a Teoria dos Conjuntos de Allen Forte*. Ex-Machina, Grupo de Música Contemporânea Site de Música Contemporânea <<http://www.ex-machina.mus.br>>. 2003.

LANGENDORF, Jean-Jacques. *Ernest Ansermet oder eine Leidenschaft für das Authentische*. Aus dem Franz. Von Cornelia Langendorf. Genf : Slatkine. 1997.

LAVANÉRE-WANDERLEY, Nelson Freire. *A Força Aérea Brasileira na II Guerra Mundial*. 2ª.ed. Brasília. CECOMSAER. 2002.

LEITE, Vania Dantas. *Musicians and movements that Initiated electroacoustics in Brazil*. In: **SIMPÓSIO BRASILEIRO DE COMPUTAÇÃO E MÚSICA**. 2000. Curitiba. **Sociedade Brasileira de Computação**. 2000. <<http://www.niee.ufrgs.br/SBC2000/eventos/sbc&m/sbc&m7.pdf>>

LENTZ, Donald A. *Tones and Intervals of Hindu Classical Music*. University of Nebraska-Lincoln. Nebraska, USA. 1961.

LEVINE, Robert. *Father of the Poor?: Vargas and his Era (New Approaches to the Americas)*. The Press Syndicate of the University of Cambridge. United Kingdom. 1998.

LEVY, Alexandre. *Tango Brasileiro*. Irmãos Vitale. São Paulo, Brasil. 1958.

LIMA, Júlia. *Velho Bruxo Smetak*. **Correio da Bahia**. Bahia. 2005.

LIMA, Larissa Martins de. SANTIAGO, D. . *O Bahia-Concerto op. 17, de Ernst Widmer: uma abordagem pianística*. In: **XVI Congresso da ANPPOM**, 2006, Brasília. **Caderno de resumos do XVI Congresso da ANPPOM**. Brasília : Editora da UNB. p. 107-107.

LIMA, P. C. . *Composition in Bahia, Brazil: Ernst Widmer and his Octatonic Strategies (LAMR)*. Latin American Music Review, Austin- Texas, v. 22, n. 2, p. 157-182, 2001.

LIMA, P. C. . *Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura/Copene, 358 p., 1999.

LIMA, P. C. . *Surface and Structure in the Music of Ernst Widmer: Octatonic Compositional Strategies (Abs)*. Music Theory Online, Estados Unidos da América, 2001.

Luis Saia. **Museu da Cidade de São Paulo**. <<http://www.museudacidade.sp.gov.br/bandeirante-luissaia.php>>

MACK, Linda. *Charles Ives (1874-1954): The Unanswered Question*. 2003. In: <<http://www.andrews.edu/~mack/pnotes/nov1503.html#Ives>>

MAIA, Gustavo. *A batuta contra o nazismo*. **IstoÉ Gente**, São Paulo, Sept. 2000.

MANDELBAUM, Joel. *Multiple division of the octave and the tonal resources of the 19-tone equal temperament*. PhD Thesis. University of Indiana. 1961.

MANN, Thomas. In: **New York Times**. New York. 21. Februar 1938.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2005.

- MATTOS, Fernando Lewis de . *Bruno Kiefer: A Música para Violão*. Cadernos Porto Vírgula, Porto Alegre, n. 6, p. 57-72, 1994.
- MATTOS, Fernando. CORREA, James (Org.). *Bruno Kiefer*. Cadernos Porto & Vírgula 6. Unidade Editorial. Porto Alegre. 1994. P14.
- MAUCH, Claudia. VASCONCELOS, Naira (Org.). *Os alemães no sul do Brasil: cultura, etnicidade e história (Die deutschen im Süden Brasiliens: Kultur, Ethnologie und Geschichte)*. Ed. Ulbra, Canoas, RS, Brasil. 1994.
- MAUÉS-LINTZ, Igor. *Música Eletroacústica no Brasil: composição utilizando o meio eletrônico*. 1989. <<http://luiz.host.sk/musica/textos/igor.html>>
- MAURER-ZENCK, Claudia. *Ernst Krenek: ein Komponist im Exil*. Lafite. Wien. 1980.
- McCUTCHAN, Ann. *Marcel Moyse: Voice of the flute*. Timber Press. Portlan, USA. 1994.
- MCGOWAN, Chris; PESSANHA, Ricardo. *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova and the Popular Music of Brazil*. Philadelphia: Temple University Press, 1998.
- MENRATH, Thomas. *Das Unlehrbare als methodischer Gegenstand - Studien zu Grundbegriffen der Klaviermethodik von Carl Adolf Martienssen*. Wißner Verlag. 2003.
- MESSIAEN, Olivier. *Le Merle Noir*. Éditions Musicales Alphonse Leduc. Paris, Frankreich. 1952.
- MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo (autocrítica de um cinqüentenário)*. E. S. Mangione. São Paulo. 1947.
- MILHAUD, Darius. *My Happy Life*. Marion Boyars Publishers. London. New York. 1987.
- MITIDIERO, Ricardo. *Uma rara obra musicológica*. In: MATTOS, Fernando. CORREA, James (Org.). *Bruno Kiefer*. Cadernos Ponto & Vírgula 6. Unidade Editorial. Porto Alegre. 1994.
- MITTENZWEI, Werner. *Das Leben des Bertolt Brecht*. Aufbau-Verlag. Berlin. 1986.
- MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga. *Canto orfeônico: Villa-Lobos e as representações sociais do trabalho na Era Vargas*. TEIAS. Rio de Janeiro, v 9, nº 18, pp. 78-90, julho/dezembro 2008.
- MOORE, Tom. *Urban, Contemporary, Classical: An Interview with Edino Krieger*. Rio de Janeiro. Aug. 2002. In: <<http://musicabrasileira.org/reviewsinterviews/krieger.html>>
- MORETTO, Fulvia Maria Luiza. *A Era Vargas*. Ediplat. Porto Alegre. 2004.
- MOSCH, Ulrich. *Paul Sacher: Facetten einer Musikerpersönlichkeit*. Mainz: Schott. 2006.
- NAZARETH, Ernesto. *Escorregando*. Irmãos Vitale. São Paulo, Brasil. 1970.
- NEJAR, Carlos. *O campeador e o vento*. Livraria Sulina Editora. Porto Alegre. 1966.

- NESRALLA, Ivo. *O centenário de Pablo Komlós*. In: <<http://www.memorial.rs.gov.br>>. Porto Alegre. 2007.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Ricordi. São Paulo. 1981. Übersetzung aus dem Spanisch von Hans Kupfer <<http://www.latinoamericana-musica.net>>
- NOGUEIRA, Ilza. (real.) *Ernst Widmer: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.
- NOGUEIRA, Ilza. *As quatro estações de Ernst Widmer: o sonho e a “fantasia de realização do desejo”*. CLAVES. n.º 6 (novembro 2008) João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, 2008.
- NOGUEIRA, Ilza. *Grupo de Compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais*. In: **Brasiliana, Revista da ABM** N° 1, ano 1, Jan. 1999, Rio de Janeiro: ABM, p. 28-35.
- NOGUEIRA, Ilza. In: WIDMER, Ernst. *Rumos*. Salvador: PPGMUS-UFBA, 2006. (39 p.). (**Série Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA**; 16).
- NOGUEIRA, Ilza. *Lindembergue Cardoso. Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*. 2000. In: <<http://www.mhccufba.ufba.br>>
- NORTH, John. *Das Quadrivium*. In: RÜEGG, Walter (Hrsg.). *Geschichte der Universität in Europa*. Band I: Mittelalter. Beck. München. 1993.
- NYFFELER, Max. *Die unaufhaltsame Brazilianisierung des Komponisten Ernst Widmer*. April 2002. In: <<http://www.beckmesser.de/komponisten/compositores/widmer-portrait.html>>
- NYFFELER, Max. *Walter Smetak - Der Klangbastler von Bahia: Auf den Spuren eines Abgetauchten*. **Neue Zeitschrift für Musik**. Mainz. 1999.
- OBINO, Aldo. *Sobre Bruno Kiefer*. In: MATTOS, Fernando. CORREA, James (Org.). *Bruno Kiefer*. Cadernos Ponto & Vírgula 6. Unidade Editorial. Porto Alegre. 1994.
- OJA, Carol J. *Making Music Modern*. Oxford University Press US. 2000.
- OLIVEIRA, Jamary; CERQUEIRA, Fernando; HERRERA, Rufo; BIRIOTTI, León; VAZ, Guilherme. *“Declaração de princípios dos Compositores da Bahia” em depoimentos*. Salvador: **PPGMUS-UFBA**, 2007. (21 p.). (**Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA**; III).
- OUELLETTE, Fernand. *Edgard Varèse*. Calder and Boyars. 1973.
- PAHLEN, Kurt. *Ja, die Zeit ändert viel: Mein Jahrhundert mit der Musik*. (Autobiographie). Deutsche Verlags-Anstalt DVA. München 2001.
- PAIS, Abraham. *Niels Bohr's times*. Oxford University Press. Oxford. 1991.
- PANITZ, Eberhard. *Jorge Amados Einmischung: Schriftstellerleben*. Spotless-Verlag. Berlin. 1998.



PARASKEVAÍDIS, Graciela. *Cuatro Manifestos Brasileiros: A maneira de introducción*. Tradução: Chico Mello. Montevideu, 2004. In: <<http://www.latinoamerica-musica.net/sociedad/koellreutter/koell-entrev-es.html>>

PARASKEVAÍDIS, Graciela. *Entrevista a Hans-Joachim Koellreutter: La función del artista en el Tercer Mundo*. Montevideu. 1989. In: <<http://www.latinoamerica-musica.net/sociedad/koellreutter/koell-entrev-es.html>>

PARTCH, Harry. *Genesis of a Music*. Da Capo Press. New York. 1974.

PAULI, Hansjörg (Hrsg.). *Hermann Scherchen, Musiker: Ein Lesebuch*. Edition Hentrich. Berlin. 1986.

PAZ, Juan Carlos. *Música brasileña de vanguardia: Hans-Joachim Koellreutter y el Grupo Musica Viva*. **Revista Latitud**, año 1, Nº 4, Buenos Aires, mayo 1945, pp. 16-17.

PEPPERCORN, Lisa. *Heitor Villa-Lobos: Ein Komponist aus Brasilien*. Atlantis Musikbuch-Verlag. Zürich. 1972.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Etnomusicologia: da música brasileira à música mundial*. **Rev. USP**. São Paulo. n. 77. maio 2008. <[http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-99892008000200002&lng=pt&nrm=iso](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892008000200002&lng=pt&nrm=iso)>

*Poder público comete descaso contra patrimônio histórico*. Tv Transamérica. 31.01.2011. <<http://www.youtube.com/watch?v=Efhs2tGxUh4>>

PRATES Eufrásio. *Planimetria: „Estética do impreciso e paradoxal“*. 1997. In: <<http://www.geocities.com/Vienna/9128/mqplan.htm>>

PRIORE, Irna. *The Compositional Techniques of Messiaen's Le Merle Noir*. **Flute Talk Magazine**. Volume 20, No. 8, April 2001, 11-13.

RAMOS, Alcida. *O convívio dos Yanomami com a natureza*. Comissão Pró-Yanomami. Ensaio. In: <<http://www.proyanomami.org.br/ensaio.htm>>

*Records Internacional Catalogue April 2000*: Ernst Widmer (1927-1990). <<http://www.recordsinternacional.com>>

RIBEIRO, Artur Andrés. *Grupo UAKTI. Estudos Avançados*. São Paulo. v. 14. n. 39. p. 249-272. 2000.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. Companhia das Letras. São Paulo. 1995/1996.

ROMERO, Raul. *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford University Press. Oxford. 2001.

ROSENTHAL, Ethel. *The Story of Indian Music and Its Instruments*. Low Price Publications. India. 2003.

SAMUEL, Claude. (tr. E. Thomas Glasow). *Olivier Messiaen: Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Amadeus Press. Portland. 1994.

- SANTORO, Cláudio. *Peças Infantis para piano*. Ricordi. Rio de Janeiro. 1952.
- SCHARLAU, Birgit. *Lateinamerika denken: Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Gunter Narr Verlag. Tübingen. 1994.
- SCHMIDT, Jörg. *Otto Koellreutter (1883-1972): Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Zugleich: München, Univ., Diss., 1994. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1995.
- SCHNEIDER, Ronald. *The Political System of Brazil: Emergence of a "Modernizing" Authoritarian Regime, 1964–1970*. 1973.
- SCHOCH, Rudolf. SCHMID, Erich. *Hundert Jahre Tonhalle Zürich. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Tonhalle-Gesellschaft Zürich*, hrsg. von Rudolf Schoch, Zürich 1968, S. 139-141.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Mitteilung des Vereins für musikalische Privataufführungen in Wien*. Wien. Sept. 1919. In: <[http://www.schoenberg.at/6\\_archiv/verein/verein\\_mitteilungen\\_e.htm#1](http://www.schoenberg.at/6_archiv/verein/verein_mitteilungen_e.htm#1)>
- SCHUH, Willi (Hrsg.). *Schweizer Musiker-Lexikon 1964*. Zürich. 1964.
- SCHWARTZ-KATES, Deborah. *Alberto Ginastera*. Routledge. USA. 2007.
- SCOTT, John A. *Dante's Political Purgatory*. Philadelphia. University of Pennsylvania Press. 1996.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. *A nota dissonante: O Brasil homenageia os 85 anos de Hans-Joachim Koellreutter, o professor e maestro alemão que mudou o percurso da música no país*. **BRAVO!**, São Paulo, n 36. Sep. 2000.
- SETZER, Valdemar. *Antroposofia: Histórico no Brasil*. **Sociedade Antroposófica do Brasil**. <<http://sab.org.br/antrop/ANframeHistBras.htm>>
- SINNEK, Hilde. *ABC para cantores e oradores*. Ricordi. Rio de Janeiro. 1955. - In Europa war sie in Bayreuth erfolgreich, und nahm sie in einige Aufnahmen von Richard Wagners (1813-1883) Opern teil. – *Richard Wagner: Parsifal (Karl Muck)*. Naxos. Recorded: 1913, 1927, 1928. First released: 1999.
- SMETAK, Walter. *A simbologia dos instrumentos*. Associação dos Amigos de Smetak. Salvador. 2001.
- SMETAK, Walter. *Biografia*. (nicht veröffentlichtes Dokument). Salvador, Bahia. 1974.
- SMETAK, Walter. *Em potencial, sem realidade porém...* . 1983. In: <[old.gilbertogil.com.br](http://old.gilbertogil.com.br)>.
- SMETAK, Walter. In: *Smetak Imprevisto: Acervo*. Realização: Casa Redonda. Patrocínio: Natura. <<http://www.waltersmetak.com>>.
- SMETAK, Walter. In: *Smetak Imprevisto: Biografia*. Realização: Casa Redonda. Patrocínio: Natura. <<http://www.waltersmetak.com>>.

SMETAK, Walter. In: *Smetak Imprevisto: M2005*. Realização: Casa Redonda. Patrocínio: Natura. <<http://www.waltersmetak.com>>.

SMETAK, Walter. In: *Smetak Imprevisto: Plásticas Sonoras*. Realização: Casa Redonda. Patrocínio: Natura. <<http://www.waltersmetak.com>>.

**Sociedade Bach de São Paulo-Archiv** - im Besitz der Verwandten Braunwiesers.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. São Paulo. Bertrand Brasil. 2003.

SOLOMON, Larry J. *Symmetry as a Compositional Determinant*. West Virginia University. West Virginia. USA. 1973.

SOMFAI, László. *The 'Piano Year' of 1926. The Bartók Companion*, ed. Malcolm Gillies. Portland, OR: Amadeus Press, 1993. 174-177.

SOUZA, Henrique José de. *Eubiose: a Ciência da Vida*. Nova Brasil. São Paulo.

SOUZA, Henrique José de. In: <<http://www.eubiose.com.br>>.

STEFANI, Celia Regina Baider. *O sistema ferroviário paulista- um estudo sobre a evolução do transporte de passageiros sobre trilhos*. Universidade de São Paulo/ Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas/Departamento de Geografia. São Paulo. 2007.

STEINBERG, Danny D.. NAGATA, Hiroshi. ALINE, David P.. *Psycholinguistics: Language, Mind and World*. Longman. 2001.

STEINBERG, Michael. *Igor Stravinsky: Mass. Choral Masterworks: A Listener's Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2005, 272.

STEWART, John L. *Ernst Krenek: the Man and His Music*. Berkeley: University of California Press. 1991.

SUAREZ, José I.. TOMLINS, Jack E.. *Mário de Andrade: The Creative Works*. Cranbury, New Jersey. Associated University Presses. 2000.

SUGIMOTO, Luiz. *Santoro: uma vida contada ao piano. Jornal da Unicamp*. ed. 224. Aug. 2003.

SWAFFORD, Jan. *A question is better than an answer. Charles Ives + 50*. In: <[http://www.charlesives.org/ives\\_essay](http://www.charlesives.org/ives_essay)>

TABOR, Michelle. *Juan Carlos Paz: A Latin American Supporter of the International Avant-garde. Latin American Musica Review*. University of Texas Press. 1988.

*The Germans in America. European Reading Room*. Library of Congress. Washington DC, USA. 2009. In: <<http://www.loc.gov/rr/european/imde/germany.html>>.

THYM, Jürgen. *Paul Hindemith's Hérodiade. Moldenhauer Archives*. The Library of Congress. Washington DC, USA.

TOMPKINS, Sue. *Aspects in Astrology: A Guide to Understanding Planetary Relationships in the Horoscope*. Paperback. 2002.

TOURINHO, Irene. *Encontros com Koellreutter: sobre suas histórias e seus mundos*. **Estudos Avançados**. vol. 13, n. 36. Universidade de São Paulo. 1999.

TREVOR, John Bond. *An analysis of the American Immigration Act of 1924*. **Carnegie Endowment for International Peace - Division of Intercourse and Education**. New York. 1924.

VEIGA, Manuel. *Nossa Música (Prólogo a um Sarau de Modinhas Brasileiras)*. 1996. In: <<http://www.urucungo.com/artigos>>

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri - expressão de uma vida*. EDUSP/Imprensa Oficial. São Paulo. 2001.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri, Brazilian Composer*. Indiana University Press. 2005.

VETROMILLA, Clayton. *A Suíte para violão de César Guerra-Peixe e as vanguardas de '40 e '50*. UNIRIO. Cadernos do Colóquio, vol 1, n 3, 2000.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros n° I*. Max Eschig. Paris, Frankreich. 1920.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático: Estudo folclórico musical*. Editora Irmãos Vitale. São Paulo. 1941.

WELCH, David. *The Third Reich: Politics and Propaganda*. Routledge. London. 1993

WHITE, John Norman. *The solo piano music of Ross Lee Finney : a study of the role of the editor based on the unpublished written correspondence between Finney and John Kirkpatrick, with a detailed examination of the fourth piano sonata*. Jacksonville State University. Dissertation. 1974.

WIDMER, Ernst. <Entrevista>. **Jornal do Brasil**. 08.05.1973. In: Maués-Lintz, Igor. *Música Eletroacústica no Brasil: composição utilizando o meio eletrônico*. 1989. <<http://luiz.host.sk/musica/textos/igor.html>>

WIDMER, Ernst. <Entrevista>. **Jornal do Brasil**. 22.02.1969. In: LIMA, Paulo C. *Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura/Copene, 358 p., 1999.

WIDMER, Ernst. *A formação dos compositores contemporâneos*. 1988. In: LIMA, Paulo C. *Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura/Copene, 358 p., 1999.

WIDMER, Ernst. *Anton Walter Smetak*. **ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA**. Salvador. n.10. 1984. In: LIMA, Paulo C. *Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura/Copene, 358 p., 1999.

WIDMER, Ernst. *Apresentação de Jovens Compositores da Bahia*. Boletim do Grupo de Compositores da Bahia. 1968?. In: LIMA, Paulo C. *Ernst Widmer e o Ensino de Composição*

WIDMER, Ernst. *Em busca de incertezas*. Entrevista concedida a Marcus Gusmão. In: **Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica da Bahia em comemoração ao sexagenário de Ernst Widmer**. Salvador. 1987.

WIDMER, Ernst. *ENTRONcamentos SONoros: ensaio a uma didática da música contemporânea*. In: **Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA**, vol. 1, 2004.

WIDMER, Ernst. *Kosmos latino-americanos*. In: NOGUEIRA, Ilza. (real.) *Ernst Widmer: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.

WIDMER, Ernst. *Kosmos Latino-americanos*. Ricordi. Buenos Aires. 1982.

WIDMER, Ernst. *Ludus Brasiliensis: 162 peças progressivas para piano*. Ricordi. São Paulo. 1969.

WIDMER, Ernst. *Música Erudita: um problema de divulgação*. **Jornal do Brasil**. 22.02.1969. In: LIMA, Paulo C. *Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura/Copene, 358 p., 1999.

WIDMER, Ernst. *Skizze eines Selbstporträts unter verschiedenen Gesichtspunkten*. 1980. (nicht veröffentlichtes Dokument). In: Ernst Widmer Gesellschaft: Zu Leben und Werk des Komponisten. <<http://www.ernstwidmer.ch>>.

WIDMER, Ernst. Travos e favos. *ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, n. 13, p. 63-71, abr. 1985.

WIDMER, Ernst. *Travos e Favos*. **Revista da Escola de Música da UFBA**. Editora Universitária. Salvador. Art 13. 63-71. 1985.

WINTER, Leonardo L. *O Conceito de Paradoxo para Ernst Widmer*. **OPUS Revista da ANPPOM**. 2005. n. 11. PP. 58-74. Campinas-SP. 2005.

WOOD, Ralph W. . *Concerning "Sprechgesang"*, **Tempo**, new series no. 2, December 1946. (pp. 3-6).

WU, Shelly. *Chinese Astrology*. The Career Press. Franklin Lakes, New Jersey. 2005.

YOUNG, Mary Eming. *Early Child Development From Measure to Action: A Priority for Growth and Equity*. The International Bank for Reconstruction and Development/THE WORLD BANK. Washington, D.C., USA. 2007. p2-3.

ZACHER, Gerd. *Die Gitarre im Schaffen von Heitor Villa-Lobos: Aspekte ihrer Bedeutung für die brasilianische Nationalmusik und für die Internationalisierung der Musik im 20. Jahrhundert*. Dissertation. Universität Potsdam. 2005.

ZEISL, Erich. In: REILLY, Robert R. *More Summer Sounds*. **InsideCatholic.com**. **InsideDigest** 47. 2008.

ZWEIG, Stefan. *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers*. Fischer S. Verlag GmbH. 2006.

## Websites:

*American Composers Orchestra.* <<http://www.americancomposers.org>>

*Centro de Música Contemporânea.* <<http://www.musicacontemporanea.tv/centro.htm>>

*Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.*  
<<http://www.musica.ufmg.br>>

*Geschichtsverein Kaitz e.V. .* <<http://www.geschichtsverein-kaitz.de>>

*Gilberto Gil.* <<http://www.gilbertogil.com.br>>

*Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.* <<http://www.ibge.gov.br>>

*Jacobs School of Music, Indiana University: Music Notation Style Guide.*  
<<http://www.music.indiana.edu/departments/academic/composition/style-guide/index.shtml>>

*JusBrasil.* <<http://www.jusbrasil.com.br>>

*League of Composers.* <<http://www.leagueofcomposers.org>>

*Museu de Arte de São Paulo.* <<http://www.masp.art.br>>

*Music Department of the University at Buffalo* <<http://www.music.buffalo.edu>>

*My Jewish Learning.* <<http://www.myjewishlearning.com>>

*Neue Bachgesellschaft e.V. .* <<http://www.neue-bachgesellschaft.de>>

*New York City Department of City Planning.* <<http://www.nyc.gov/html/dcp>>

*News.ch.* <<http://www.news.ch>>

*Orquestra Sinfônica Brasileira.* <<http://www.osb.com.br>>

*Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.* <<http://www.ospa.org.br>>

*Orquestra Sinfônica de Recife.*  
<<http://www.recife.pe.gov.br/cultura/orquestrasinfonica.php>>

*Prefeitura de Petrópolis.* <<http://www.petropolis.rj.gov.br>>

*Pro Arte Seminários de Música.* <<http://www.proarte.org.br>>

*Projeto Guerra-Peixe.* <<http://www.guerrapeixe.com>>

*Rede Nacional Primeira Infância.* <<http://www.primeirainfancia.org.br>>

*Schnabel Music Foundation.* <<http://www.schnabelmusicfoundation.com>>

*Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo.*  
<<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura>>

*Seminários de Música Pro Arte.* <<http://www.proarte.org.br>>

*Smetak Imprevisto.* <<http://www.waltersmetak.com>>

*Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica.* <<http://www.sbme.com.br>>

*Stefan Zweig Website.* <<http://www.stefanzweig.de>>

*Theatro Municipal do Rio de Janeiro.* <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br>>

*Tonkünstler-Orchester Niederösterreich.* <<http://www.tonkuenstler.at>>

*Ulrich Sommerlatte Website.* <<http://www.ulrichsommerlatte.de>>

*Universidade Federal de São João Del-Rei.* <<http://www.ufsj.edu.br>>

\* \* \*